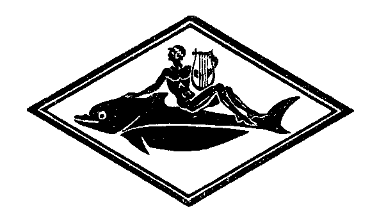
DIE MUSIK

MONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SCHUSTER

XVIII. JAHRGANG



ZWEITER HALBJAHRSBAND

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT IN STUTTGART BERLIN UND LEIPZIG
VEREINIGT MIT SCHUSTER & LOEFFLER

INHALTSVERZEICHNIS

MUSIKLEBEN

BILDER — FAKSIMILES — NOTEN

PORTRÄTE:

FAKSIMILES:

NOTEN:

VERSCHIEDENES:

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM II. HALBJAHRSBAND DES XVIII. JAHRGANGS DER MUSIK (1925/26)

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

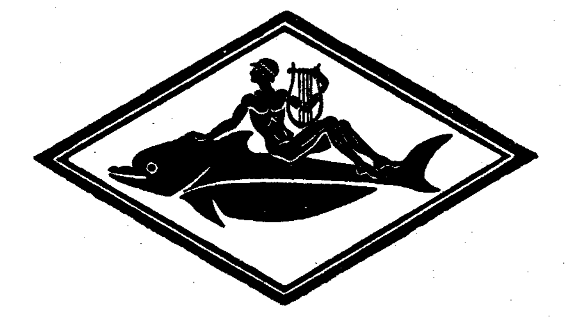
REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

DIE MUSIK

MONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SCHUSTER

XVIII. JAHRGANG * HEFT 7



APRIL 1926

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT / STUTTGART

KÖPFE IM PROFIL

XIII *)

PAUL MOOS — LOTTE LEHMANN — EDWIN FISCHER

PAUL MOOS

VON

JUSTUS HERMANN WETZEL-BERLIN

Landschaft und Umwelt, in die ein Mensch hineingezwungen oder hineingewachsen ist, bestimmen nicht die Persönlichkeit, tragen aber dazu bei, sie zu schattieren. Da kaum jemals nur Zwang, sondern meist Zwang und Wahl gemischt den Menschen irgendwo wurzeln lassen, so darf man mit Vorsicht von der Umgebung aufs Innere schließen.

Für den Charakter des stillen innerlichen Kunstforschers *Paul Moos* scheint mir sein Haften in der oberschwäbischen Landschaft als seiner Heimat bezeichnend, ich meine so, wie man Weimar als nicht auswechselbaren Rahmen in Goethes Leben spürt und wie man sich Kant nicht außerhalb Königsbergs vorstellen kann, weil er sich selber nicht davon zu lösen vermochte. Eine große, das ganze Leben und alle Kräfte unablässig beanspruchende Arbeit zwingt den ihr fortlaufend Verpflichteten zu Seßhaftigkeit. Die ist etwas anderes als das Kleben des Pfahlbürgers an der Scholle; sie ist bewußt entsagender Verzicht auf die mannigfaltige Fülle des Lebens und ihre verlockenden Reize — Wohlstand, Ansehen, Genuß —; sie ist Entsagung im Dienst einer Idee. Aber auch im Entsagen liegen Freuden geborgen.

Jedenfalls: Wer einer Theorie des Schönen nachsinnt, entschlossen, bis zum Grunde vorzudringen, tut gut (heute besonders), seine Werkstatt abseits vom verwirrenden Getöse der Stilmoden und des Eitelkeitsmarktes aufzuschlagen. Deshalb (denke ich) blieb Moos in Ulm.

*

Paul Moos wurde am 22. März 1863 in Buchau in Oberschwaben geboren und wuchs in Ulm auf. Für einen zur Kunst Berufenen ist es ein Glück, an einer solchen stillen, von alter starker Kultur geweihten Stadt, die noch einer charaktervollen Landschaft nahe verbunden blieb, heranzureifen. Hier bleibt er bewahrt vor verfrühter Aussaugung in der Hitze eines übergeistigten Milieus, das leicht auch starken jungen Geistern das Feinste: die unberührte Eigenart raubt. Aber in der Kleinstadt und ihrem Kleinbürgertum droht dem Werdenden oft die entgegengesetzte Gefahr: geistige Unterernährung, aufreibender Kampf des noch Selbstunsicheren gegen die kunstfremde Gesinnung der Menschen, deren Einfluß er untersteht. Auch Moos hat erfahren müssen,

*) Köpfe im Profil siehe auch Heft XVI/4, 5, 7, 8, 11; XVII/1, 2, 5, 9, 11; XVIII/2, 4.

was es heißt, sich gegen den Wunsch seiner Erzieher zur Kunst und zur Kunstwissenschaft bekennen zu müssen.

Kaufmann wie sein Vater sollte er werden, und anfangs fügte er sich. Doch bald mußten ihn die Eltern umkehren und seines Weges ziehen lassen. Der Handelslehrling aus Zwang wurde wieder Schüler und holte in wenigen Monaten — auf Kosten seiner Gesundheit — nach, was ihm an den zum Eintritt in die Universität üblich geforderten Kenntnissen fehlte. So verstrichen dem Kränkelnden die ersten Universitätsjahre ohne ihn recht befriedigende Ergebnisse, sie mußten ihm mehr als Erholungszeit dienen. Genesen wandte er sich ganz der Musik zu. An der Münchener Akademie der Tonkunst, wo Rheinberger, Thuille, Giehrl, Bußmayer seine Lehrer waren, hoffte er seinen Kunsthunger stillen zu können. Erst nach einer mühevollen Studienzeit sah er ein, daß dieser Weg für ihn nicht der richtige gewesen war. Moos sucht noch heute, selbstkritisch und bescheiden, den mangelnden, ihn nicht befriedigenden Erfolg der Münchener Konservatoriumsjahre durch seine technisch-musikalische Unbeholfenheit zu erklären.

Sein Fall, einer von Tausenden, weckt die nie zum Schweigen zu bringende Klage über das Erstickenmüssen ungeahnter geistiger und künstlerischer Kräfte in den konventionellen Schulbetrieben, die weniger robusten als gerade feinen Geistern den Entwicklungsgang erschweren. Zwar werden die schwersten Unterlassungssünden in der Pflege der Musikalität bei den Kindern begangen. In den Jahren, wo es am frischesten und reinsten musikalisch aus uns quillt, mißachtet man dieses naive Bildenwollen und drängt es zurück. So kommen auch die, in denen der Drang zur Musik nicht zu töten ist, schon mit argen Verklemmungen auf die Fachschule.

Ich kann im Falle Moos nicht urteilen und richten, glaube aber grundsätzlich, daß bis heute Unzählige, die, das Herz voll eigener Musik, auf unsere berühmten Musikschulen zogen, dort künstlerisch verkümmern mußten. Zu sagen, d. h. hier: zu singen, was in ihnen nur leise und dumpf raunte, das lernten sie dort nicht. Auf den Konservatorien gedeihen am besten bewegliche, anpassungsfähige Talente. Stille und abseitige junge Menschen werden sich dort leicht fremd fühlen, weil sie der Fähigkeit ermangeln, durch eine auffallende Fertigkeit sich bemerkbar und Karriere zu machen. Wer hat in solchen Massenschulen Zeit, auf eine scheue, noch ganz in sich gesponnene Seele einzugehen?

An die Lernzeit schloß sich ein Schriftstellerjahr in Berlin an und ein längerer Aufenthalt in Italien, den die noch immer schwankende Gesundheit nötig machte. Die Unzuverlässigkeit des Körpers zwingt Moos, auf die Fron, aber damit auch auf die Sicherheit einer Staatslehrstellung zu verzichten. Die Annehmlichkeit einer wohlgesicherten Existenz hätte ihm zu viel Arbeitskraft gekostet, die er für die Herausarbeitung seines Lebensthemas zu verwenden sich entschloß. Er wählt also, sich mit dem begnügend, was ihm aus dem Familien-

besitz zufloß, das Amt eines freien Schriftstellers. Es hat ihm anfangs die Freuden des Ungebundenseins wie später das Leid des wirtschaftlichen Zusammenbruchs gebracht. Indem er Fragen nachforscht, die nie allgemeine Beachtung finden können, obwohl sie zu den ersten, man kann auch sagen, zu den letzten der Kunst zählen, verdammt er sich auf Zeit seines Lebens zu literarischer Vornehmheit. Kunstphilosophisches Tagesgespräch hat ihn nie angezogen, ebensowenig kunstpolitischer Streit. Er ist weder ein Plauderer noch ein Streitkopf. Sein Wirken trägt immer den Charakter einer stillen, warmen Anteilnahme, deren Grundzug jene Gelassenheit ist, die aus der Einsicht in den ewigen Wechsel und die Vergänglichkeit der Meinungen, zugleich aber auch aus dem Glauben an die Einheit der Vernunft fließt. Hinter allem, was dieser Schriftsteller schreibt, leuchtet eine tiefe und gesunde Liebe zur Kunst, die seine Worte durchwärmt. Es ist die Wärme einer innigen Verehrung eines Hohen, um das persönlich zu streiten man ablehnt, weil es über allem Streite stehen soll.

Seit 1899 lebt Moos dauernd in Ulm, allein seiner Lebensaufgabe zugewandt. Die hat er sich so gestellt: Er will als musikalisch gebildeter Geistesforscher seine ganze Arbeit der Betrachtung des Kunstschönen widmen. Die Musik soll dabei im Vordergrunde des Forschens stehen. Dieser schönen und beglückenden Lebensaufgabe ist Moos treu geblieben; an ihr hat er sich bewährt.

Das erste bedeutsam zusammengefaßte Ergebnis seiner historischen Orientierung war die 1902 veröffentlichte »Moderne Musikästhetik in Deutschland«, die unter dem Titel: »Die Philosophie der Musik von Kant bis Eduard v. Hartmann« nach zwanzig Jahren neu erschien. 1906 folgte eine Sonderdarstellung der Kunstgedanken Richard Wagners unter dem Titel: »Richard Wagner als Ästhetiker«. Das dritte, umfassend angelegte Werk: »Die deutsche Ästhetik der Gegenwart mit besonderer Berücksichtigung der Musikästhetik« ist noch nicht vollendet. Der erste Band erschien (durch den Krieg verzögert) 1920, der zweite abschließende steht noch aus. In ihm erst wird Moos voraussichtlich sein eigenstes ästhetisches Bekenntnis ablegen.

Um diese Hauptwerke ordnen sich eine imponierende Folge vorbereitender und ergänzender Einzelstudien, die besonderen Fragen oder einzelnen Forschern gewidmet sind. E. T. A. Hoffmann, die Berufsästhetiker Lipps, Witasek Külpe, Volkelt, Hermann Cohen tauchen hier auf. Alle diese Arbeiten tragen nach außen referierenden und kritischen Charakter. Moos versagt es sich oft, seinen eigenen Standpunkt in den Vordergrund zu rücken, wo er die Leistung eines anderen beleuchten will. Dazu stimmt die heute überraschende und wohltuende Milde im Urteil, die da, wo es um das Eigenste und darum Rätselhafteste des Bewußtseins geht, immer empfehlenswert bleiben wird.

*

Eine genauere Kennzeichnung, geschweige eine Würdigung oder Kritik der Stellung unseres Autors in der Kunstphilosophie ist in dem engen Rahmen dieser Skizze unmöglich. Nur ein Andeuten ist zulässig schon deshalb, weil das Werk Paul Moos' noch unabgeschlossen ist.

Einzig seine Grundrichtung, die von Anfang an bestimmt eingeschlagen wird, läßt sich leicht und sicher feststellen. Moos ist der biologisch-psychologischen Kunstbetrachtung, die Zeit seines Schaffens herrschte, stets mit grundsätzlichen Bedenken entgegengetreten und hat auf die erkenntniskritische idealistische Richtung, deren Vater Kant ist, als die einzig haltbare, systematisch gegründete, die Einheit und den Umfang des Bewußtseins gewährleistende Methode der Kunstphilosophie hingewiesen. Innerhalb dieser Richtung zieht er den »metaphysisch-konkreten« Pfad vor, neben dem er den »kritisch-methodischen« gelten läßt. Seiner eingeborenen Denkart gab Eduard v. Hartmann mit seinen ästhetischen Schriften die endgültige Haltung. Er sieht in der Kunstlehre dieses Denkers »eine der größten Leistungen der deutschen Geistesgeschichte und damit der Geistesgeschichte überhaupt« und ist überzeugt, »daß die von ihr gegebene Wesensbestimmung des Schönen als Geist in der Erscheinung zwar weitergebildet und ergänzt, aber niemals umgestoßen werden wird«.

Die Geschichte des Denkens wird immer ein Kampf oder ein Nebeneinandergehen von kritischem und metaphysischem (methodischem und mythischem) Erkennenwollen bleiben. In diesem endlosen Prozeß kann jede Partei nur abwechselnd und zeitlich ein Übergewicht erringen, auf das es im Hinblick auf das gemeinsame ewige Ziel nicht ankommt. Beide Richtungen sollten stets zusammenarbeiten und sich nicht bekämpfen, denn sie kämpfen schließlich um dasselbe Ziel und stimmen in den letzten Einsichten und Ahnungen oft überein, die für jede Kunstbetrachtung die wichtigsten bleiben werden: das Kunstwerk ist Spiel und Schein. Als Spiel höchste Entfaltung des Menschentums, Triumph seiner Geistesflugkraft, also ernstestes, edelstes Tun; als Schein Verklärung und Verdichtung unseres Ichs, Beleuchtung seiner ewigen Bahn.

In der Musikästhetik lautet der beschriebene Gegensatz der Betrachtungsmethoden: reine Form — Gefühlsgehalt. Daß schon die reine musikalische Form ihren eigenen, starken, unersetzbaren Gefühlsgehalt besitzt, wird oft übersehen. Man unterschätzt sie als leere Form und sucht sie mit Hilfe von Assoziationen zu füllen. Ohne den starken Hang der musikalischen Fantasieformen zur Verbindung mit außermusikalischen Vorstellungen zu leugnen, gilt es doch zuerst, das rein musikalisch Gegenständliche nebst seinem (rein musikalischen) Gefühlsgehalt zu sondern. Ob das einer konkretmetaphysischen Musikästhetik besser gelingt als einer kritisch-methodischen, bleibe hier unentschieden; sie wird immer im Vordergrunde jeder tieferdringenden Musikwissenschaft stehen. Ihrer Klärung will der dem Abschluß

nahe zweite Band des Moosschen Werkes über die deutsche Ästhetik der Gegenwart dienen.
Daß mich der Verfasser so oft und so energisch an jene letzte Kreuzwegstelle führt, wo sich der methodische Fluß des Bewußtseins zuerst gabelt, das ist mir ein Zeichen, daß Moos' Arbeiten auch dem viel bietet, der im Denkverfahren öfter von ihm abweicht. Ich möchte über keine ästhetische Theorie, sofern sie wahrhaft diesen Namen verdient, das Urteil richtig oder falsch fällen, wohl aber wage ich es, vor mir zu entscheiden, ob sie mich künstlerisch vergeistigt oder grobsinnlich anspricht. Die Technik (hier das Wissen und der darstellerische Apparat) bedeutet im geistigen Tun weniger als die Persönlichkeit, will sagen: die Qualität jenes nicht beschreibbaren Keimes, der einem Lebewesen Menschenrang verleiht. Man spürt, wo man auch in den Schriften des Verfassers nachliest, hier ringt eine der Kunst innig verbundene Denkerseele um Rechenschaft über Schön und Häßlich. Die Unverdrossenheit, mit der sie, ohne jeden Versuch zu blenden, abwägt und erwägt, muß jeden anziehen, der an sich selbst erfuhr, welche Qual und Sorge ernste Kunsttätigkeit bereitet.
Was wir Musiker insbesondere Moos zu verdanken haben, ist, daß er als kunstwissenschaftlicher Forscher die Musik in den Vordergrund seiner ästhetischen Arbeit gestellt hat. Dazu trieb ihn sein starkes latentes Musikertum, dazu befähigte ihn sein theoretisches und praktisches Ringen mit der Musik. Den Kunstdenkern fehlt meist die nötige musikalische Hörfähigkeit, den Musikern, soweit sie sich Rechenschaft über das Wesen ihrer Kunst geben, die nötige Schulung im Denken und die Kenntnis des bereits Gedachten. Hier hat Moos beiden Lagern Unersetzbares geleistet. Seine Bücher sind nahrhaft, weil sie ohne jede Eitelkeit nur aus einem lauteren Spürdrang zum Wahren und Schönen hin entstanden.

LOTTE LEHMANN

VON

HEINRICH KRALIK-WIEN

Es gibt Stimmen, die von Natur aus gleichsam etwas Schöpferisches mitbekommen haben. Wo ihr Atem hinstreicht, wird das Erdreich fruchtbar, wo ihr Ton aufklingt, wächst Poetisches, und nach ihrem Ebenbild formt der Geist des Hörers die mannigfaltigsten Bilder und Gestalten. Es sind Stimmen, die etwa zugleich mit den Tönen die Saatkörner ausstreuen, denen die luftigen Vegetationen der Phantasie und der musikalischen Vorstellungen entkeimen. Auch der musikdramatischen Vorstellungen, insofern als Musikdramatisches ein aus Musik geborenes Leben und Geschehen bezeichnet.

Aus den Tönen, die *Lotte Lehmanns* Stimme aussät, blüht die allerlieblichste Frühlingsvegetation auf. Ein jeder Ton wird von einem sanften, erfrischenden Hauch in den Raum getragen, ein jeder stellt einen wundersamen Organismus dar: das akustische Saatkörnchen, umgeben von einer feinen Seelenschicht und eingeschlossen in die äußere Schale der künstlerisch geformten Hülle. Gewiß gibt es Stimmen, die viel umfangreicher, großartiger, gewaltiger sind, aber kaum eine, die reizvoller wäre, die individuelleren Charme besäße. Es gibt auch viel kunstvollere Techniken, höhere Grade der gesangsmäßigen Dämonie und Faszination; aber man wird schwerlich einen Fall finden, wo Kunst und Natur so anmutig ineinandergreifen.

Sonst nennt man zumeist die Stimme einen Spiegel der Persönlichkeit, nennt das Singen ein Sichbekennen des künstlerischen Charakters; bei Lotte Lehmann gilt das umgekehrte Verhältnis: Charakter und künstlerische Persönlichkeit der Sängerin scheinen vielmehr Funktionen der Stimme zu sein. Hier ist die Stimme das Bestimmende, das dem künstlerischen Individuum die besondere Form, den besonderen Inhalt verleiht.

Darum deckt sich auch die Lebensbeschreibung dieser Künstlerin mit der Beschreibung des stimmlichen Wachsens und Werdens. Die sensationellen Kapitel sind die Sensationen des Gesanges. Im übrigen ist ihre Biographie die denkbar einfachste: sie wurde geboren und sie singt; das ist alles. Die Erlebnisse der Berliner Schulmädelzeit, die dazwischen liegen, werden sich von denen anderer Berliner Rangen nicht wesentlich unterscheiden; und was sie damals an großen Rosinen im Kopfe hatte, mochte eben dazu ausreichen, etwa die projektierte Karriere einer Schulmamsell schmackhaft zu machen. Dann aber meldete sich die Stimme als Schicksalslenkerin. Man folgte ihrem Ruf, teilte das Hoffen und Bangen aller Gesangsbeflissenen, lernte und ging ins Engagement nach Hamburg, wo sich freilich der jugendlich-dramatische Betätigungsdrang vorerst im engen Bereich der leidigen kleinen Rollen zu bescheiden hatte; gleich den unzähligen namenlosen Anwärterinnen auf das große Theaterlos. Bis der ersehnte Augenblick des Einspringens kam, das ersehnte Stichwort des Schicksals.

Unpäßlichkeiten erbgesessener Kolleginnen, deren Rollen man längst in den Fingerspitzen hat, sind die rechten Gnadengeschenke des Glücks, das man haben muß, um berühmt zu werden. Wer weiß, wieviel Talente verdorren, verkümmern, verkommen, weil sie niemals einspringen durften ...

Die kleine Hamburger Sängerin also, die bisher bloß innerhalb ihrer vier Wände »einsam, in trüben Tagen« zu Gott gefleht hatte, ward erhört, durfte einspringen und konnte so ihre seraphische Elsastimme und ihr jugendlich-dramatisches Temperament zum erstenmal von der großen Öffentlichkeit entdecken lassen. Das Publikum wurde aufmerksam und die Agenten zuvorkommend; ließen sich nicht mehr bitten, sondern kamen selbst, bittend und werbend. Erste, berauschende Zeichen des Erfolgs.

Und zugleich: die erste Blütezeit der Stimme; dieser frommen, keuschen und lieblich duftenden Weiße-Rosen-Stimme, dieses Sinnbilds aller idealen Mädchen und Jungfrauen, wie sie die deutsche romantische Oper erträumt.
Mit den »weißen Rosen des Eremiten« und der »frommen Weise« der Agathe ging nun Lotte Lehmann nach Wien; ließ die »Flagge der Liebe« wehen und die Stimme zum »Sternenkreis« aufschwingen. Aber die rechte, vollklingende Resonanz wollte sich nicht gleich einstellen. Agathe ward bloß mit einem freundlichen Allerweltsapplaus bedacht, errang einen Erfolg, der nichts bedeutet, der billig zu haben ist und wahllos gespendet wird. Wer sich aber in Wien wirklich durchringen will, muß einen Sensationserfolg haben.
Ein solcher kam bei der Uraufführung der umgearbeiteten »Ariadne auf Naxos«. Trotz Ariadnes Größe und Zerbinettas Kunstfertigkeit, trotz der Jeritza und der Selma Kurz sprach man am nächsten Tag hauptsächlich von der Lotte Lehmann, die die Rolle des Komponisten gesungen hatte. Man sprach von der Süße und dem Liebreiz der Stimme, von der Fülle, der Frische, dem Duft des Klanges, von dem ephebenhaften Ton, von der Anmut des Spieles, das ins Mimische übersetzte Musik war, von der Harmonie der ganzen Erscheinung, von Körper, Geist und Seele, die ein einziges singendes Instrument bildeten.
An diesem denkwürdigen Abend wurde Lotte Lehmann zum zweiten Male, und zwar diesmal endgültig entdeckt. Insbesondere wurde auch entdeckt, daß dieser Stimme, die als der Inbegriff des Reinen, Tugendlichen, Deutschmädchenhaften galt, nichts Menschliches fremd ist, soweit es im Bereiche gefühlvoller Opernlyrik liegt. Wenn Elsa, Elisabeth und Sieglinde etwa die erste Blütezeit der Stimme bezeichnen, so gehören einer zweiten, womöglich noch reicheren und üppigeren, die Heldinnen der neueren Opernliteratur an: die amourösen Geschöpfe Puccinis und die komplizierteren Frauengestalten aus den Richard Straußschen Opern.
Allerdings sind die raffinierten und gewaltsamen Operneffekte dem Wesen der Künstlerin durchaus fremd. Sie will nichts weniger als Nuancen- und Pointensängerin sein; der Zauber ihrer Wirkung liegt vielmehr ganz im Einfachen, Natürlichen, Unposierten, Unaffektierten, wobei es dahingestellt bleibt, was bewußte Absicht, was einfaches Gewährenlassen der inneren Stimme, des angeborenen Gesangstriebes ist. Wenn die weltberühmte Tosca der Jeritza die kühnsten Theatergewitter entfesselt, so setzt Lotte Lehmann ihren Ehrgeiz darein, die Rolle der Tosca einzig von innen, vom Lichtquell ihrer Stimme aus zu beleuchten. Oder wenn etwa Barbara Kemp die verfizte Psychologie der »Färbersfrau« entwirrt und den Hörer zielbewußt über die verschlungenen Pfade dieser pittoresken Seelenlandschaft führt, so meint wieder die Färberin der Lotte Lehmann, daß die unverstandene Frau aus dem Volke vor allem eine Frau sein muß, die sich selbst nicht versteht, die unbewußter den rätselhaften Geboten ihrer Seele folgt, und die sich nichts weniger einfallen läßt, als Psychoanalyse zu treiben.

In der Welt und namentlich auf den Brettern, die die Welt bedeuten, ist Gott sei Dank Platz für beides, für alle Auffassungen, für alle Individualitäten. Die aufs äußerste gespannten künstlerischen und stilistischen Verhältnisse unserer modernen Oper mögen zeitweilig den Typus der interessanten Opernheroine, der singenden Darstellerin bevorzugen; um so wichtiger ist es, daß auch der andere Typus, der Lehmannsche, der der Künstlerin, die nur singt und im Singen eben auch »darstellt«, existiert. Vielleicht wird man einmal besser erkennen, daß gerade die aufgewühlte Polyphonie und Psychologie der Gegenwartsoper eine klare, einfache, wenn auch weniger »interessante« gesangsmäßige Zusammenfassung verlangt.
Und vielleicht hat Richard Strauß ganz recht, wenn er in Lotte Lehmann, die sich im Vorjahr mit so feinem Gefühl in das kapriziöse Wesen und in den kapriziösen Stil der Christine aus dem »Intermezzo« eingelebt hat, wobei eben nichts anderes geschah, als daß sie ihre Stimme singen, ihr natürliches Wesen klingen ließ . . . vielleicht hat Strauß ganz recht, wenn er in dieser »singenden« Sängerin seine Salome der Zukunft zu sehen und zu hören vermeint.

EDWIN FISCHER

VON

EBERHARD PREUSSNER-BERLIN

Die Zeiten der großen, von *einem* überragenden Willen gelenkten pianistischen Schulen scheinen vorüber. Nur noch in letzten Ausstrahlungen ahnen wir die einstige Größe des tonangebenden Liszt-Kreises. Seine Tradition, von des Meisters Schülern wieder an die nächste Generation weitergegeben, ist nahe dem Aussterben; denn notwendig mußte sie von Glied zu Glied an Kraft und Ursprünglichkeit nachlassen. Fast schien es, als sollte die Busoni-Schule ihr Erbe antreten, als würde sie eine gleiche Anzahl erfolgreicher, von *einer* Idee erfaßter Künstler in die Welt hinaussenden. Doch schon heute übersehen wir, daß ihr ein gleicher allumfassender Einfluß wie dem Liszt-Vorbilde nicht beschieden sein kann. Die Pianistik unserer Tage ist eine Vielheit in Auffassung, Methode und selbst in der Einstellung zum Instrument an sich. Ohne aus der Schule eines anerkannt großen Meisters hervorgegangen zu sein, entstehen neue Köpfe in bunter Zahl, im Alten wurzelnd oder neue Bahnen vorzeichnend. Die klavieristische Literatur selbst, zutiefst im Stil gewandelt bereits durch den Impressionismus eines Debussy, schuf die eine große Richtung unter den neueren Pianisten, deren Ideal im verfeinertsten Klangzauber des Instrumentes ruht. Ihr Haupt und Anbahner Gieseking (jedenfalls in seiner ersten Periode). Die Gärung im kompositorischen Schaffen der jüngsten Tage erzeugt einen neuen Typ des Pianisten, der

dem Zuge der Mechanisierung, dem Eigenwillen eines fast klavierfeindlichen Rhythmus folgend, aus anfänglichem Schlagzeugtechniker nun zum vitalsten Rhythmiker wird. Um das Maß der natürlich nicht überall streng abzugrenzenden Richtungen nur noch nach einer Seite hin zu kennzeichnen: Die Liebe für eine alte bessere Zeit, nach der sich zumeist eine dem Heutigen feindliche Gruppe sehnt, gebiert — unterstützt von einer eminent fruchtbaren Wissenschaft — den Pianisten der alten und ältesten Werke, der in seiner letzten Konsequenz zum Cembalisten wird. Zwischen diesen Ansichten und Gruppen wandelt und schwankt das Heer der Pianisten. Nur der ragt aus der Menge, der eine starke Eigennote aufweisen kann oder eine jener Richtungen ideal vertritt. Sei er Rhythmiker oder Melodiker, Klangästhet oder Formkünstler, hämmernde Maschine oder besessener Gefühlsmensch.

Zu den vollkommen Eigenen und Einmaligen, ohne engere Schule und Lehre im Hintergrund, gehört *Edwin Fischer*. Vergeblich wäre die Mühe, ihn in eine besondere Richtung einzuspannen, falsch der Weg, das Virtuose oder Klanglich-Verfeinerte in seinem Spiel gegenüber seinem Können im Formalen herabzusetzen. Die kürzeste Kennzeichnung und zugleich die treffendste heißt bei ihm: Er ist *Musiker*. Und dies ganz und gar und in nicht alltäglichem Sinne. So sehr, daß er erst Musiker und dann auch — Pianist ist. (Bei der Masse ist es umgekehrt.) In diesem Sinne verstanden, ist er allerdings durchaus kein virtuoser Pianist; rein klaviertechnische Angelegenheiten sind ihm letzten Endes wesensfremd, sie werden überwunden, aber nicht aus Spiel- und Schmucklust zum Leuchten gebracht. Den inneren Gehalt erfaßt sein Temperament; sein glühender, rein musikantischer Sinn zwingt ihn, die Grenzen und Fesseln seines Instrumentes zu sprengen. Dann spannt er den Bogen oft so weit, daß er in Händel oder Bach an den Orgelklang streift, Licht und Schatten registerähnlich wirft, daß er im Beethoven ein Forte türmt, das der Macht eines Orchesterklanges ebenbürtig scheint. Edwin Fischer musiziert Klavier, er spielt es nicht. Das ist seine Eigenart und Stärke, die sich keiner Schule verbunden fühlt. Darum auch seine Vorliebe für Kammermusik. Wenn er so vom klangsatten Steinway-Flügel aus, der dann die ganze Macht seiner Ausdrucksgewalt wiedertönt, ein Brandenburgisches Konzert leitet, dann ahnt man in ihm ein Stück von echter Suggestionskraft des Kapellmeisters und hat zugleich das Bild einer wahrhaft »konzertierenden« Gruppe, wie wir uns wohl die Kammermusiken alter Zeiten vorstellen. Ein Künstler, weil er ein wahrer Mensch ist, kein Pianist allein aus manueller Geschicklichkeit und Anlage.

Nicht Technik oder gut Klingendes braucht der Klavierspieler Fischer sondern etwas zum »Bauen in Tönen«. In dieser Fähigkeit des formalen Erschöpfens und unerbittlichen Aufbauens, des Zeichnens der Linien, des Architektonischen in der Musik prägt sich seine Größe am klarsten aus. Überraschend gelingen ihm — und so leuchtend und blendend *nur* ihm — die klaren,

kräftigen Farben Händels, die domhafte Architektonik eines Bach oder das sprudelnde und durchsichtige Farben erheischende Linienspiel Mozarts. Man denkt dabei unwillkürlich an Edwin Fischers Heimatland: die blaue, klare Bergesluft mit den ragenden Monumenten aus Stein und Fels. Sicher, daß ihm, der am 6. Oktober 1886 zu Basel geboren wurde, das Schweizerland jenen Zug ins Monumentale, unerbittlich Formale mit auf die Lebensbahn gegeben hat. Und, weise wie sie ist, vermied die Natur die Einseitigkeit, die aus solch herb-strenger Anlage hätte erwachsen müssen: Von der Seite des Vaters her, der selbst ein Deutschböhme war, lieh sie ihm als notwendigen Gegensatz und Antrieb jenes heißblütige Temperament des Tschechen, das in ihm zum eigentlichen aktiv Musikantischen werden mußte. So konnten sich Klarheit und Ruhe mit draufgängerischem Temperament mischen und Schalk und tollste Ausgelassenheit mit Ernst und Würde verbinden. Beides finden wir daher in Fischers Leben: eine strenge, unerbittliche Pflichterfüllung, eine Ausbildungszeit und Lehrjahre, die vom Gymnasialbesuch in Basel über Unterrichtsjahre bei Hans Huber und Martin Krause zum Klavierlehrer am Sternschen Konservatorium führen, der Stunde um Stunde gibt, der sich zeitweise das Studium als Bratscher im Orchester verdient hat. Auf der anderen Seite jener unbeirrbare, sicher-heitere Hang zum Selbstmusizieren, jener Drang zur künstlerischen Mitteilung, der ihm endlich, als er bereits einmal unter der Stundenlast zusammenzubrechen schien, den Weg zur Künstlerlaufbahn wies.

Berlin wird zwar nicht seine Heimat, aber doch die Stadt, von der aus Edwin Fischer seinen Weg machen sollte. Mit Bewunderung sieht man, mit welcher Energie und mit welch offenem Blick die Mutter, die bereits im Knaben den Musiker erkannte, die Geschicke des Sohnes leitet. Wie sie nach der Berliner Ankunft für ihn, der schon halb auf dem Wege zu einem Lehrer des Liszt-Kreises ist, das Konservatorium wählt, um dem Sohn die Vorteile des Musizierens mit Orchester zu ermöglichen, um die aussichtsvollsten Verbindungen für die Zukunft zu schaffen. An Martin Krause erhielt der von der Schweiz her durchaus noch nicht klavieristisch durchgebildete Künstler die eigentlichen technischen Grundlagen und die feine Kultur des Anschlages. In ihren Naturen selbst standen sich jedoch Lehrer und Schüler ziemlich fremd gegenüber. In der Reihe der Männer, die für die künstlerische Entwicklung und Weckung Fischers von Bedeutung gewesen sind, ist weiter Eugen d'Albert zu nennen, zu dem der junge Musiker durch seinen Lehrer kam und dessen Klavierkonzert er spielte. Dann aber auch Ludwig Wüllner, den er begleitete. In ihm fühlte er jenes Durchdringen des Kunstwerkes mit der Seele und dem Herzen, das er in gleichen Schlägen in sich spürte, von ihm lernte er, was gestalten heißt. So ging die Entwicklung des Künstlers bei glänzendsten frühen Anlagen doch nicht plötzlich und überspringend vor sich, sondern stetig sich vertiefend, mehr in sich selbst horchend, als auf Lehrer angewiesen, bis jene

Höhe erreicht wurde, die wir heute an ihm lieben. Unter den wenigen Pianisten von Weltgeltung nimmt Edwin Fischer eine Sonderstellung ein, ein Eigener, keiner Schule angehörig, ein Musiker, kein leerer Virtuose.
Zu den mechanisierenden Richtungen unserer Zeit steht Fischer in einem gewissen Gegensatz. Er liebt das rein »Musikantische«, alles das, was er mit seinem Temperament erfühlen kann, als eigen Fleisch und Blut mit seiner Seele beleben darf. Dann aber spielt er mit der gleichen Leidenschaft und Inbrunst Bach und Händel wie Beethoven oder Modernes bis hin zu Strawinskij. Als einer der Ersten machte er uns mit den jetzt überall gespielten »Bildern einer Ausstellung« Mussorgskijs bekannt, mit Eifer ringt er für Regers Klavierkonzert, interessiert für alles, das hinter dem Technischen eine Idee, ein göttliches Leben verspüren läßt. Von einer einseitigen Ausschaltung des Gefühlsmäßigen, von rein maschinell Eingestelltem ist Edwin Fischer ebenso weit entfernt wie von blasser, ängstlich verstandesmäßiger »Stilmusik«. Er liebt das Natürliche. Die Natur aber gab ihm jenes Temperament, das sich bis zur Raserei und Ekstase weitet, und jenen Sinn für die ehernen Gesetze einer stolzen Architektur der Töne. Er, der Baumeister der Töne, ist darum gerade uns Deutschen so nahe und verwandt, daß wir ihn gern als einen unserer deutschesten (fast norddeutsch gestimmten) Pianisten bezeichnen möchten. Wir lieben sein ehrliches Pathos, seinen gesunden Humor, seine Natürlichkeit und nicht zuletzt das Mystische und letzte Erkenntnis Suchende in ihm, weil alles das unserem Volksganzen von Natur eigen und vertraut ist. Und wundern uns fast, daß dieser mit slawischen Einflüssen durchtränkte Schweizer zum Typ des echt deutschen Musikers werden konnte.

DIE MUSIK IM GRIECHISCHEN DRAMA

VON

ADOLF ABER-LEIPZIG

Das Drama des abendländischen Kulturkreises*) ist in seinen frühesten Anfängen den gleichen Gesetzen unterworfen wie in den Kulturen der Primitiven. Auch das abendländische Drama ist aus kultischen Vorgängen heraus entstanden; und auch bei ihm finden wir von der frühesten Zeit an eine innige Verbindung von Schauspiel und Musik. Am sichtbarsten kommen diese Zusammenhänge zum Ausdruck bei der Entstehung des *griechischen Dramas*, das sich unmittelbar aus dem dithyrambischen Dionysoskult entwickelt hat.

*) Der Verfasser läßt (im Verlag von Max Beck, Leipzig) soeben ein neues Buch »*Die Musik im Schauspiel. Geschichtliches und Ästhetisches*« erscheinen, das zum erstenmal einen Überblick über das große Gebiet der Schauspielmusik gibt. Die folgenden Ausführungen stellt uns der Verfasser vor Erscheinen des Buches zur Verfügung. *Die Schriftleitung*

Durch diese Art der Entstehung erklärt sich auf die natürlichste Weise die außerordentlich bedeutungsvolle Stellung, die im Drama des alten Griechenland der *Chor* einnimmt. In seiner Vorrede zur »Braut von Messina«, »Über den Gebrauch des Chores in der Tragödie«, hat *Schiller* den Nachweis geführt, daß diese ausgiebige Verwendung des Chores im griechischen Drama durchaus *natürlich* ist und keineswegs den Fluß der Handlung hemmt. »Die alte Tragödie«, sagt er, »welche sich ursprünglich nur mit Helden, Göttern und Königen abgab, brauchte den Chor als eine notwendige Begleitung; sie fand ihn in der Natur, und brauchte ihn, weil sie ihn fand. Die Handlungen und Schicksale der Könige sind schon an sich selbst öffentlich und waren es in der einfachen Urzeit noch mehr. Der Chor war folglich in der alten Tragödie mehr ein natürliches Organ, er folgte schon aus der poetischen Gestalt des wirklichen Lebens.«

So lebendig wie unser Wissen um die inhaltliche Bedeutung des Chores im Drama der Griechen ist, so lückenhaft ist unsere Kenntnis von seiner musikalisch-technischen Gestalt, trotz aller im 19. Jahrhundert geleisteten Forschungsarbeit. Was wir wissen, ist lediglich, daß der Chor im griechischen Drama, um einen Chorführer geschart, von der Orchestra aus sang, begleitet von einer großen Zahl von Instrumenten. Seine Aufgabe aber deckte sich durchaus mit derjenigen, die wir in neuerer Zeit der Musik im Schauspiel überhaupt zuweisen. Seine Aufgabe war, Betrachtungen zu den Vorgängen auf der Bühne anzustellen, ihren Sinn zu verdeutlichen, ihren Stimmungsgehalt zu vertiefen und die einzelnen Szenen miteinander zu verbinden. Die Frage, wie weit auch Sologesänge im Drama der griechischen Klassiker, also vornehmlich in den Tragödien des *Äschylos*, *Sophokles* und *Euripides* sowie in den Komödien des *Aristophanes* verwendet worden sind, ist noch keineswegs geklärt. Wahrscheinlich ist nur, daß man Stellen von besonderem Affekt in einer gehobenen Art der Rede, die sich am besten mit unserem Rezitativ vergleichen läßt, zum Vortrag gebracht hat. Die *instrumentale Begleitmusik* beschränkte sich auf einstimmige Verstärkung der Gesänge und hat ihren Hauptreiz in der durch die Verwendung der verschiedensten Arten von Instrumenten begründeten Klangfülle gehabt.

Von dieser griechischen Schauspielmusik lebt heute kaum noch eine Note, und wir können uns nur sehr vage Vorstellungen von ihr machen. In jüngster Zeit ist einmal, auf der Freilichtbühne im Park der Besitzung eines Privatgelehrten in Neu-Cladow am Wannsee, der Versuch gemacht worden, die uns erhaltenen Bruchstücke griechischer Musik unter strenger Beachtung aller Ergebnisse der musikwissenschaftlichen Forschung zur Aufführung zu bringen. Dieser Versuch hinterließ aber keinen weiteren Eindruck als den eines die Fachwelt angehenden geschichtlichen Experimentes; keinesfalls konnte diese Aufführung einen Begriff von der außerordentlichen Wirkung geben, die jene Musik in der Zeit ihrer Entstehung auf die Hörer ausgeübt hat.

Wie groß die Wirkung der Musik zu den griechischen Dramen in ihrer Zeit gewesen sein muß, dafür gibt es keinen besseren Beweis als die Tatsache, daß sich die Erinnerung an die fast übernatürlich zu nennende Kraft jener Musik über alle Stürme der Völkerwanderung hinweg wacherhalten hat und das ganze Mittelalter hindurch die Musiker immer von neuem dazu anspornte, diese Musik in irgendeiner Form wieder zum Leben zu erwecken. Es ist bekannt, daß diese Bemühungen schließlich mit dem Ausgang des 16. Jahrhunderts in Italien zur Geburt der Oper führten. Den Männern, die sich in Florenz im Hause des Grafen *Bardi* zusammenfanden, um hier zu einem neuen dramatischen Kunstwerk mit Musik zu gelangen, schwebte nichts anderes vor als die Erneuerung des klassischen griechischen Dramas mit seiner unaussprechlichen Gewalt über die Gemüter der Hörer. Auch nach dieser Zeit haben sich immer und immer wieder Komponisten mit der Aufgabe befaßt, eine große, der Dichtung ebenbürtige Musik zu den klassischen griechischen Dramen zu schaffen.

Auch wenn von der großen Wirkung der Musik im griechischen Drama in der Zeit seiner Blüte nichts bekannt geworden wäre, könnte der tiefe musikalische Gehalt dieser Meisterwerke einem denkenden Musiker der Neuzeit nicht verborgen geblieben sein. Die großen Volksszenen der griechischen Tragödie, die festlichen Aufzüge, die zahlreichen feierlichen Handlungen, die Szenen brausenden Siegesjubels und düsterer Totenklagen fordern gebieterisch nach musikalischem Klang, ebenso wie die Rundung der Sprache selbst und das unaufhörliche Schwingen reinster menschlicher Leidenschaften musikalische Elemente in diesen Dichtungen darstellen. Die großen, klaren Linien, in denen diese Werke dichterisch verlaufen, haben auch dem Musiker, der sich an sie heranwagte, seinen Weg deutlich vorgezeichnet. Nicht allen Komponisten ist es geglückt, diesen Weg bis ans glückliche Ende zu gehen, aber so wie sie nur einigermaßen der Ernst dieser Dichtungen erfüllte, erreichten sie in ihren musikalischen Arbeiten auch ein beträchtlich hohes Niveau.

Die Tragödien des *Äschylos* (525—456 v. Chr.) sind im 19. Jahrhundert hauptsächlich durch englische Komponisten mit neuer Musik versehen worden, wie denn überhaupt England dank seiner hohen Kultur der musikalischen Erneuerung des klassischen griechischen Dramas große Aufmerksamkeit zuwandte. Wohl als erste Komposition auf diesem Gebiet ist die Musik zu »Agamemnon« von *Charles Hubert Parry* (1848—1918) anzusehen. Etwa gleichzeitig erschien die Musik zu den »Eumeniden«, der letzten Tragödie der »Orestie« des Äschylos, von *Charles Villiers Stanford* (geb. 1852). Stanford, der zu den führenden englischen Komponisten des ausgehenden 19. Jahrhunderts gezählt werden muß, schrieb diese hauptsächlich aus Chören bestehende Musik im Jahre 1886. Dem Vorbild dieser beiden Komponisten folgte ihr Landsmann *Charles Francis Abdy Williams* (geb. 1855) mit seinen Chören zu »Agamemnon«. Diese Kompositionen entstanden während der Tätigkeit von Williams als Komponist und

Musikdirektor am griechischen Theater des College zu Bradfield, die sich auf die Jahre 1895 bis 1901 erstreckte. In dieser Zeit entstand auch eine Arbeit von Williams, »Die Musik des griechischen Dramas«, die Zeugnis davon ablegt, mit welchem Ernst der Komponist sich mit dem Problem befaßte, ehe er an die Kompositionen dieser Chöre heranging. Veröffentlicht ist diese Studie als Einleitung zu den Chören Williams' zur »Antigone« des Sophokles. Als letzte englische Kompositionen zu den Tragödien des Äschylos sind schließlich zu erwähnen: ein sinfonisches Vorspiel zu »Agamemnon« von *William Henry Bell* (geb. 1873) und ein Vorspiel zu den »Eumeniden« von *William Wallace* (geb. 1860) aus dem Jahre 1893. Von deutschen Komponisten schrieb zuerst *Jakob Meyerbeer* (1791—1861) Chöre zu Äschylos' »Eumeniden«. Ihm folgte im Jahre 1900 *Max v. Schillings* (geb. 1868) mit einer vollständigen Musik zur »Orestie«. In Frankreich schrieb 1896 ein Schüler Massenets, *Xavier Leroux* (1863—1919), eine Musik zu der Tragödie »Die Perser« des Äschylos.

Überaus reichhaltig ist seit dem 19. Jahrhundert die musikalische Literatur zu den Tragödien des *Sophokles* (496—406 v. Chr.). Zu der Tragödie »Ajax« komponierte *Johann Gottfried Heinrich Bellermann* (1832—1902) Chöre und Melodramen. Bellermann, der es vom Gesangslehrer am Grauen Kloster zu Berlin bis zum Universitätsprofessor für Musik und Mitglied der Königlichen Akademie der Künste brachte, setzte mit diesen Kompositionen praktisch die Arbeit fort, die sein Vater *Johann Friedrich Bellermann* als einer der hauptsächlichsten Forscher auf dem Gebiete altgriechischer Tonkunst geleistet hatte. Eine zweite Schauspielmusik zu »Ajax« besitzen wir von dem als Musikschriftsteller, Gesangslehrer und Komponist in gleicher Weise verdienten, in Friedberg (Hessen) wirkenden *Karl Schmidt* (geb. 1869). Zu der Tragödie »Elektra« liegt eine Schauspielmusik des englischen Komponisten *Granville Bantock* (geb. 1868) vor. In noch engere Beziehung zur Musik trat diese Tragödie nach ihrer dichterischen Neubearbeitung durch *Hugo v. Hofmannsthal.* Diese Dichtung machte *Richard Strauß* zur Grundlage eines Musikdramas.

Am reichsten unter allen Werken des Sophokles, wie überhaupt unter allen auf uns gekommenen griechischen Dramen, ist die Tragödie »König Ödipus« mit Schauspielmusik bedacht worden. Fast alle europäischen Völker haben dazu Beiträge geliefert. In Italien fand 1584 im antiken Theater zu Vicenza eine Aufführung des »König Ödipus« statt, bei der das Werk in italienischer Sprache, übersetzt von *Giustiniani*, und mit Chören von *Andrea Gabrieli* (1510—1586) erschien. In Deutschland war es zunächst wieder *Heinrich Bellermann*, der auch diese Tragödie mit Chören und Melodramen versah. Ihm folgte mit einer vollständigen Musik zu dem Drama *Hugo Rüter* (geb. 1859), der als Gesangslehrer am Matthias-Claudius-Gymnasium in Wandsbeck wirkende Komponist. Im Jahre 1900 schrieb Max v. Schillings einen sinfonischen Prolog zu »König Ödipus« (op. 11), in jüngster Zeit der Geiger *Adolf Busch* eine Ouvertüre. Eine besondere Stellung ist der Musik zu »König Ödipus« des

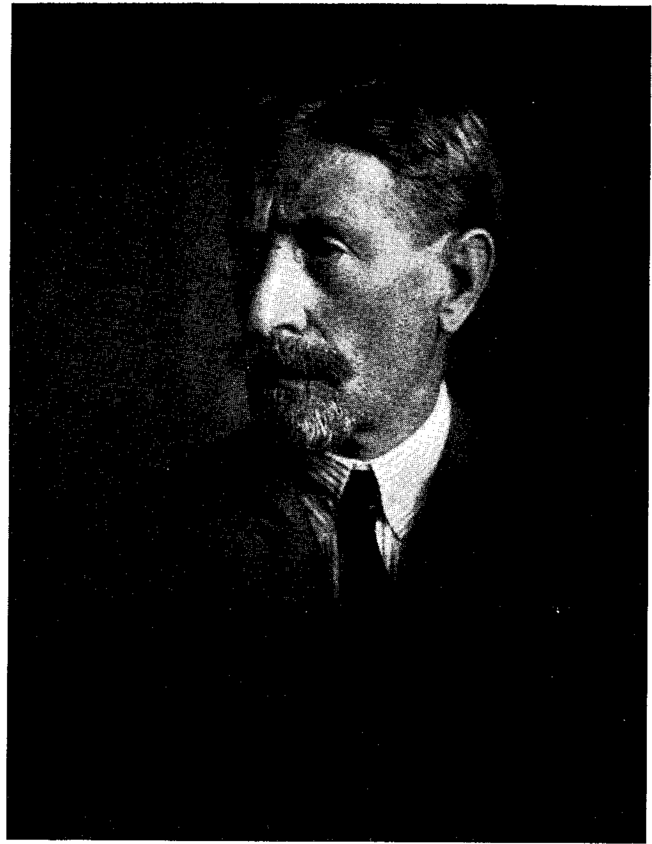
Grazer Komponisten *Roderich v. Mojsisovics* (geb. 1877) zuzuerkennen, die 1912 in Eisenach zur Aufführung kam. Mojsisovics verfaßte zum »König Ödipus« eine »melodramatische Harfenmusik«. Wir haben es also hier mit einem Versuch zu tun, auch in der technischen Gestaltung der Musik das griechische Urbild nachzuahmen. Selbstverständlich ist der Versuch als nicht geglückt anzusehen. So wie die moderne Harfe ein ganz anderes Instrument ist als die im alten Griechenland gebräuchlichen Saiteninstrumente, so bedeutet auch die Einfügung von Akkorden unserer neuzeitlichen Harmonie einen völligen Gegensatz zu der Einstimmigkeit der griechischen Musik. — In England schrieb 1887 *Stanford*, den wir bereits als Komponisten einer Musik zu Äschylos' »Eumeniden« kennen, eine vollständige Schauspielmusik zu »König Ödipus«. Ihm gesellt sich im angelsächsischen Sprachgebiet der Musiklehrer an der Harvard-Universität zu Boston, als Verfasser einer englischen Musikgeschichte bekannte *John Knowles Paine* (1893—1906) hinzu.

In Frankreich schuf einer der führenden Opernkomponisten zu Beginn des 19. Jahrhunderts, *Etienne Nicolas Méhul* (1763—1817), eine Musik zu der Tragödie, die allerdings keine Aufführung erlebte. Rußland steuerte zu den Musiken für »König Ödipus« eine Komposition des Moskauer Tonsetzers *Alexander Iljinskij* (geb. 1859) bei, ferner einen gemischten Chor aus »Ödipus« von dem Schöpfer der größten russischen Nationaloper »Boris Godunoff« *Modest Petrowitsch Mussorgskij* (1835—1881). Auch die Fortsetzung der Ödipus-Tragödie, »Ödipus in Kolonos«, ist wiederholt mit Schauspielmusik versehen worden. Chöre und Melodramen zu dem Werk schrieb wiederum *Heinrich Bellermann*, eine vollständige Musik der Weimarer Hofkapellmeister *Eduard Lassen* (1830—1904). Ohne nachhaltigen Erfolg blieb die Musik, die im Jahre 1845 im Auftrage des Königs von Preußen *Felix Mendelssohn-Bartholdy* (1809—1847) für eine Aufführung des Werkes im neuen Palais zu Potsdam, die wenige Tage danach auch in Berlin wiederholt wurde, schrieb.

Mendelssohn lieferte seinen wichtigsten Beitrag zur griechischen Schauspielmusik mit seiner Musik zur »Antigone« des Sophokles. Auch diese Arbeit war im Auftrag des preußischen Königs unternommen, und zwar stellt sie den ersten Auftrag an Mendelssohn dar, der ihm in seiner kurzen Tätigkeit in Berlin 1841 gegeben wurde. Mendelssohn schrieb seine Musik für eine Bühnenbearbeitung des Werkes durch *Tieck*, die im Königlichen Theater zu Potsdam zur Aufführung gelangte. Orchester und Männerchor waren die Mittel, die Mendelssohn verwendete. In dieser Musik zu »Antigone« findet das außerordentliche Ebenmaß der künstlerischen Natur Mendelssohns seinen reifsten Ausdruck. Mit jeder Note legt diese Musik Zeugnis ab von der hohen Kultur dieses seltenen Menschen. Wie gleich die ersten Takte der Ouvertüre in den schweren strengen Geist des Werkes hineinführen, ist ein Meisterstück an musikalischer Charakteristik. Mendelssohns Zeit wußte auch zu schätzen, ein wie genialer Wurf mit dieser Musik zu »Antigone« dem Komponisten gelungen war. Der

1843 in Kassel versammelte Philologenkongreß sandte an Mendelssohn eine Dankadresse, weil er »durch seine Musik wesentlich zur Wiederbelebung des Interesses an der griechischen Tragödie beigetragen« habe. Und als man nach dem Tod des Meisters in der Paulinerkirche zu Leipzig am 7. November 1847 eine eindrucksvolle Trauerfeier veranstaltete, fand man als musikalischen Ausdruck der Empfindungen bei der Aufbahrung des Sarges kein würdigeres Stück Musik als die Einleitung zur »Antigone«. Neben dieser Musik Mendelssohns kann keine andere der für die »Antigone« geschaffenen Schauspielmusiken bestehen. Weder die Chöre des uns von seinen Kompositionen zum »Agamemnon« des Äschylos her bekannten englischen Komponisten *Williams* noch die im Jahr 1893 von dem französischen Meister *Charles Camille Saint-Saëns* (1835—1921) komponierte Musik. Zum »Philoktet« des Sophokles verfaßten der Wandsbecker Komponist *Hugo Rüter* und der Moskauer *Alexander Iljinskij* vollständige Musiken.

Geringer ist die Zahl der Kompositionen zu den Tragödien des *Euripides* (480—406 v. Chr.). Die Musik des Engländers *Charles Harford Lloyd* (geb. 1849) zur »Alkestis«, die 1887 entstand, stellt wiederum durch die verwendeten technischen Mittel einen Versuch dar, ein getreues Abbild des griechischen Originals zu geben. Lloyd verwendet als Instrumente Flöte, Klarinette und Harfe und bestreitet im übrigen die ganze Musik mit Männerchören. Ausschließlich aus Chören besteht die Musik zur »Alkestis« von *Williams*, der uns bereits wiederholt als Komponist von Schauspielmusiken zu griechischen Dramen begegnet ist. In jüngster Zeit ist eine vollständige Komposition der »Alkestis« als Musikdrama durch den Wiener Komponisten *Egon Wellesz* (geb. 1885) versucht worden. Der Komponist hat klugerweise aber darauf verzichtet, ein Musikdrama im landläufigen Sinne zu schaffen. Die Musik beschränkt sich vielmehr auf eine kräftige rhythmische Untermalung der szenischen Vorgänge, ist also gewissermaßen nur eine Art gesteigerter Schauspielmusik, ebenso wie der Gesang nur eine auf Tonhöhen gebrachte, stark pathetische Sprechweise ist. Zu den »Trojanerinnen« des Euripides besitzen wir eine Musik des russischen Komponisten *Arseni Nikolajewitsch Koreschtschenko* (geb. 1870), die aus einer Ouvertüre, Zwischenaktsmusiken und Chören besteht (op. 15). Vom gleichen Komponisten stammt eine Musik zu Euripides' Tragödie »Iphigenie in Aulis« (op. 18), aus Ouvertüre und Chören bestehend. Zu dem Schwesterwerk dieses Dramas, der »Iphigenie auf Tauris«, schrieb 1894 für eine Aufführung in Cambridge der englische Komponist *Charles Wood* (geb. 1866) eine vollständige Musik. Beide »Iphigenien« sind im übrigen auf der europäischen Bühne heimisch geworden in der genialen Vertonung durch *Christoph Willibald Gluck* (1714—1784), zu dessen reifsten Schöpfungen diese beiden Werke zählen. Sie wurden für die Große Oper in Paris geschrieben, »Iphigenie in Aulis« 1772 und »Iphigenie auf Tauris« 1779. Die letzte der beiden Opern, mit der Gluck seinen vollständigen Sieg über die Anhänger Piccinis in Paris



Suse Byk, Berlin, phot.

Paul Moos



Letzer, Wien, phot.

Lotte Lehmann

errang, legt am beredtesten Zeugnis ab für die innere Verwandtschaft Glucks mit dem großen griechischen Tragödiendichter.

Zur »Medea« des Euripides besitzen wir eine Musik von dem Berliner Operndirigenten und späteren Vorsitzenden des Senats der Königlichen Akademie der Künste *Karl Gottfried Wilhelm Taubert* (1811—1891), dem wir als Komponisten von Schauspielmusiken noch wiederholt begegnen werden. Die Musik zur »Medea« zählt zu seinen schwächeren Schöpfungen. Er fand einen Nachfolger in dem gleichfalls in Berlin wirkenden Komponisten *Woldemar Bargiel* (1828—1897), der eine Ouvertüre (op. 21) zur »Medea« schrieb. Von russischen Beiträgen sind die Arbeiten zweier Namensvettern anzuführen. Eine vollständige Musik zur »Medea« schuf der Moskauer Komponist und Musikkritiker *Michail Michailowitsch Iwanow* (geb. 1849), eine Ouvertüre zu der Tragödie der gleichfalls in Moskau als Operndirigent und Komponist wirkende *Michael Michailowitsch Ipolitow-Iwanow* (geb. 1859). Das am wenigsten bekannte Schauspiel von Euripides, »Ion«, erhielt bei einer Aufführung in Cambridge 1890 eine Musik von *Charles Wood.*

Fast ausschließlich englischen Komponisten verdanken wir die musikalische Untermalung der Komödien des *Aristophanes* (450—385 v. Chr.). Seine Komödie »Die Wespen« versah der als Organist und Komponist vieler Kirchenmusikwerke bekannte *Thomas Tertius Noble* (geb. 1867) mit einer vollständigen Musik, das gleiche Werk nach ihm einer der markantesten Führer der zeitgenössischen englischen Musik *Ralph Vaughan Williams* (geb. 1872). Musiken zu der Komödie »Die Vögel« schrieben die durch ihre Kompositionen zu Werken von Sophokles uns bereits bekannten englischen Komponisten *John Knowles Paine* und *Ch. H. Parry.* In jüngster Zeit wurde von dem Münchner Komponisten *Walter Braunfels* (geb. 1882) dieses Werk vollkommen in Musik gesetzt; und es zeigte sich dabei, einen wie reichen Nährboden für die Musik das Stück des Aristophanes darbietet. Wiederum von einem uns bekannten englischen Komponisten *Ch. H. Parry* stammt eine Schauspielmusik zu der Komödie »Die Frösche«, von dem französischen Komponisten *Xavier Leroux* die Schauspielmusik zu »Plutus«. Im Jahre 1908 schrieb *Engelbert Humperdinck* (1854—1921) eine vollständige Musik zu Aristophanes' Komödie »Lysistrata«.

Eine eigene Stellung nimmt in der Schauspielmusik zum griechischen Drama das Werk des zeitgenössischen englischen Komponisten *Granville Bantock* (geb. 1868) ein. Von ihm besitzen wir eine »Ouvertüre zu einer griechischen Tragödie«. In diesem Orchesterwerk ist versucht, mit den Mitteln der modernen sinfonischen Dichtung die Grundstimmung der griechischen Tragödie musikalisch zu zeichnen.

JUNGE FRANZOSEN

VON

BORIS VON SCHLOEZER-PARIS

ÜBERSETZT VON RITA BOETTICHER-BERLIN

Noch lebt frisch in unser aller Erinnerung das Aufsehen, das vor ungefähr fünf Jahren in der Musikwelt Entdeckung und Verbreitung der »*Sechs*« erregten, jener Gruppe junger Komponisten, die *Jean Cocteau* sowie einige andere klug protegierten.

Im Handumdrehen wurden diese, bisher nur von ihren Kollegen gekannten, jungen Leute berühmt, und ihr Ruf verbreitete sich über Europa und Amerika. Eine neue Kunst war erstanden, und bald verglich man die Wirksamkeit der französischen »Sechs« mit derjenigen der russischen »Fünf«. Wenn wir die Besprechungen jenes Zeitabschnittes lesen, so erstaunt uns am meisten der darin dokumentierte Nachahmungstrieb, der Herdeninstinkt. Einige Verkünder (vor allem Cocteau selbst) hatten eine Reihe von mehr oder minder paradoxalen, obzwar einfachen, deutlichen Formeln lanciert. Überall wiederholte man sie, nahm sie vertrauensvoll entgegen, ohne den geringsten Versuch, sie zu entwickeln oder zu vertiefen. Freilich waren sie bequem genug durch Einfachheit und eleganten Anstrich. Immerhin muß erwähnt werden, daß verschiedene Kritiker sich der Ansteckung entzogen und heftig protestierten.

Ohne den Produktionswert einiger Mitglieder der »Sechs« zu leugnen, bestritten sie, daß die »Jungen« uns eine neue Ästhetik beschert hätten, und prophezeiten baldige Auflösung dieser Gruppe, deren einzelne Teilnehmer nur freundschaftlich miteinander verbunden waren. Die darauffolgenden Jahre erwiesen, bis zu welchem Grade dieser Skeptizismus berechtigt war.

Zunächst verminderte sich die Zahl »Sechs« auf »Fünf«: *Louis Durey* hatte — wie verlautete — in der Einsamkeit des Landlebens der Musik fast entsagt. Die Verschiedenheit der Kunst *Arthur Honeggers* von derjenigen seiner Kameraden trat immer schärfer hervor, und die »Fünf« wurden »Vier«. Heute ist nun der Kontrast zwischen dem weiten Horizont eines — beispielsweise — *Milhaud* oder *Auric* und dem liebenswürdigen Musizieren einer *Germaine Tailleferre* so weit gediehen, daß es grotesk erschiene, wollte man sie alle in eine Kategorie reihen. Mithin sind nur noch drei vorhanden: *Auric*, *Milhaud*, *Poulenc*.

Nicht allein ihre Zahl ist verringert, es handelt sich nicht nur um quantitative Veränderungen, nein, die *Idee* der Sechs existiert nicht mehr.

Alles, was über die Gruppe gesagt wurde — sei es richtig oder falsch —, bezeichnet die Gemeinschaft der »Sechs«. Dieses Schlagwort verbreitete sich über die ganze Welt, und die verheißungsvolle Zahl wurde nebst den ihr naturgemäß beigesellten Gedanken- und Gefühlsassoziationen überall aufgenommen. Sobald eine Änderung erfolgt, kann die den Gegenstand bezeichnende Etikette nicht die gleiche bleiben, und hinsichtlich der »Drei« ist unmöglich zu wiederholen,

was man in bezug auf die »Sechs« bereits gesagt hatte. Neues muß gefunden, neue Charakteristiken müssen geprägt werden.

Die Epoche der »Sechs« ist für Frankreich beendet. Derjenige, der in Paris von ihr spräche, erschiene recht provinziell. Doch wie immer in solchen Fällen, geht man jetzt zu weit, und die Reaktion ist um so heftiger, als in der Zeit von 1919 bis 1921 die Zustimmung eine allgemeine gewesen war. Dieselbe Einmütigkeit der Meinung macht sich jetzt bemerkbar — nur im entgegengesetzten Sinne. Daher scheint mir der Augenblick gekommen, das Problem erneut zu prüfen, unbeeinflußt von den Widersprüchen der Mode, ohne Parteinahme, streng bestrebt, objektiv zu bleiben. Gewiß handelt es sich nicht darum, die »Sechs« nun durch die »Drei« zu ersetzen und neue Schlagworte zu verbreiten, aber die Zeit hat soweit Klärung geschaffen, daß folgendes feststeht: Trotz aller Verschiedenheiten besitzen einige der »Sechs« gemeinsame Eigenschaften. (Dies gilt insbesondere für Auric, Milhaud, Poulenc.) Sodann hat unsere Musik Änderungen erfahren, seitdem diese Jungen ihr Werk begannen. Sie haben dazu beigetragen, unser Musikempfinden zu wandeln, unseren ästhetischen Begriffen neue Vorstellungen einzufügen, ja sie bis zu einem gewissen Grade zu bereichern. Darauf beruht die Bedeutung ihrer Musik, deren Werturteil analytisch zu begründen überaus schwierig ist, was wiederum die Begeisterung der einen, wie auch die hartnäckige, verächtliche oder ironische Opposition der anderen sehr wohl begreifen läßt. Allerdings benötigen wir zur Prüfung ihrer Kompositionen anderer Maßstäbe, als wir bis jetzt anzulegen gewohnt waren. Ein neues und charakteristisches Merkmal ist die Notwendigkeit, uns gefühlsmäßig und gedanklich den Werken anpassen zu müssen: erst aus ihnen schöpfen wir die Regeln, nach welchen sie zu beurteilen sind.

Oftmals wirkt diese Musik unmittelbar auf unser Gefühl, sie bewegt und entzückt uns. Wollten wir jedoch unsere Eindrücke fixieren, unseren Genuß begründen, sein Wesen uns und anderen erklären, so sähen wir die Resultatlosigkeit solchen Tuns. Wir müssen die uns vertrauten Maßstäbe fallen lassen, wenn wir hier zu verstehen wünschen; wir sind gezwungen, neue Maße (einem Sonderfall angemessene) zu schaffen, unsere ästhetischen Vorstellungen zu erweitern, um nicht in Widerspruch mit unseren Empfindungen, mögen sie noch so deutlich gewesen sein, zu geraten.

Recht gut erinnere ich mich meines Eindruckes beim ersten Anhören der »Biches« von *Poulenc*: es war ein ungemischtes, wirkliches Vergnügen. Späteres Nachdenken ergab, daß ich dies Vergnügen bekämpfen mußte, weil Poulencs Ballett einer impressionistischen, expressionistischen, neuromantischen oder klassischen Analyse nicht standhielt. Dessenungeachtet konnte ich mich nicht dazu entschließen, die Freude, welche die »Biches« in mir erregt hatten, zugunsten eines vorgefaßten musikalischen Schönheitsbegriffes zu opfern. Es blieb mir nichts anderes übrig, als besagte Schönheitsbegriffe selbst zu revidieren, um sie auf Werke, die ich liebte und die mich beglückt hatten,

ausdehnen zu können. Ich führe diese persönliche Erfahrung an, da sie meiner Meinung nach typisch ist und manches erklärt. So zum Beispiel den großen Publikumserfolg der »Biches« und die reservierte, wo nicht feindselige Haltung vieler einflußreicher Kritiker des In- und Auslandes.
Zweifellos muß das Urteil über *Aurics* »Matelots« streng ausfallen, solange man landläufige ästhetische Gesetze auf sie anwendet. Bei diesem ungerechten Verfahren läßt der Kritiker gerade das Besondere, den Reiz des Werkes vollständig außer acht. Aurics Musik kann nur erfaßt werden, wenn man den Intentionen des Künstlers nachspürt, in seine Welt entschlossen eindringt, von seinem Standpunkt und seinen ästhetischen Begriffen ausgeht.
Ein neuer Schönheitstyp ist für die Musik geschaffen. Er mag zwar Mißfallen wecken, schauderhaft, dürftig, grotesk, armselig gefunden werden, doch sollte man bemüht sein, ihn zu begreifen, ihn zum mindesten bekämpfen und ihm abweichende Ideale gegenüberstellen. Zu seinem Verständnis ist es unumgänglich nötig, alle hergebrachten Formeln der Ästhetik auszuschalten, um — wenigstens im Augenblick — jene Frische und Unbefangenheit wiederzuerobern, die uns Berufsmusikern und Kritikern ganz abgeht. Hier möchte ich nochmals betonen, daß nur von den drei Komponisten *Auric*, *Poulenc*, *Milhaud* die Rede ist, ohne etwa die Behauptung aufstellen zu wollen, daß sie die heutige Musik Frankreichs in ihrer Gesamtheit repräsentieren. Ganz abgesehen von den älteren: *Ravel*, *Florent Schmitt*, *Koechlin*, *Roussel* gibt es unter den Jungen Talente, die völlig andere Wege gehen, als die drei obengenannten, von denen wiederum jeder einzelne eine stark ausgeprägte Persönlichkeit besitzt, die in mancher Beziehung mit derjenigen der übrigen kontrastiert und sich ihr widersetzt. (Der Milhaud der »Choéphères« beispielsweise ist ein Antipode Poulencs.) Doch gibt es nichtsdestoweniger bestimmte Elemente, die sie wiederum verbinden, so daß einzelne Teile ihres Wirkungskreises allen gemeinsam sind. Diese Geistesgemeinschaft wurde uns aufs neue bestätigt anläßlich einer Aufführung des *Djaghilev-Balletts* im letzten Frühling, als wir am selben Abend Aurics, »Fâcheux«, »Matelots« sowie »Les Biches« von Poulenc und »Le train bleu« Milhauds hörten (welch letzteres den vorhergehenden drei Balletten recht untergeordnet ist).
Die Musik dieser jungen Komponisten wäre kurz folgendermaßen zu charakterisieren: Vereinfachung der harmonischen Schreibweise durch Verzicht auf üppige Klangkomplexe und auf die vielen alterierten Nonen-, Undecimen- resp. Tredecimen-Akkorde, die im vorletzten Kompositionsstil so überaus beliebt waren, konsequente Zurückhaltung bei Verwendung von Vorschlägen usw., womit die Neuromantiker und Impressionisten ihre Partituren überluden, vernünftiger Gebrauch vollstimmiger Akkorde und ihrer ersten Umkehrungen, offenkundige Wiederaufnahme der Tonalität, ihre fortgesetzte, jeden Zweifel ausschließende Bekräftigung mit gleichzeitiger Beibehaltung harmonischer Dissonanzen oder — häufig genug — kaum analy-

sierbarer Gebilde. (Vgl. *Aurics* Bühnenmusik zu »*Marlborough*«.) Doch bleibt das musikalische Gewebe stets tonal, was aus den Schlüssen deutlich erhellt. Die dissonierenden Akkorde — mögen sie noch so bizarr und hart erscheinen — sind im Grunde nur Durchgangs- und Überleitungsstadien, ein Zwischenspiel, das mehr oder minder konsonante Anhäufungen, Ruhe und Gleichgewicht spendend, unterbricht. Trotz der Härten und Spitzen, die nicht vermieden werden, nähern sich die harmonischen Begriffe dieser Jungen denjenigen der Vorromantiker, die dissonierende Phrasen als Übergänge und Passagenwerk innerhalb konsonanter Perioden verwendeten, so daß letztere stets die Struktur des Ganzen bildeten. Im Laufe des 19. Jahrhunderts, als die »Bewegung« den Klang ergriff, ihn durchdrang und mit sich fortriß, lösten sich diese Zusammenhänge: die Konsonanzen werden zur Ausnahme, die Gleichgewichts- und Ruhepunkte sind nur noch selten inmitten ständig gärender Tonmassen.

Was den Rhythmus anlangt, der vor 4 bis 5 Jahren, wie erinnerlich, einerseits unter dem Einfluß der Negermusik, andererseits durch die Wirkung Strawinskijs von der Synkope beherrscht wurde, so erscheint er heute gewandelt. Natürlich zeigten die ersten Stücke der »Sechs« einen Nigger-Einschlag. Heute jedoch weisen die Werke der drei Komponisten, mit denen ich mich hier beschäftige, eine ebenso ausgesprochene rhythmische Vereinfachung auf, wie wir sie an den harmonischen Formen bereits feststellten. Der zerrissene Takt des *Foxtrott*, *Shimmy*, *Ragtime* existiert zwar, variiert, in den »Biches«, den »Matelots« oder dem »Train bleu«, aber diese rhythmischen Formeln dienen nur hie und da der Handlung als Intermezzo. Im großen und ganzen herrschen Halbe-, Drittel- bzw. Vierteltaktarten vor. Die »Matelots« z. B. sind fast durchweg auf den Zweitakt gestellt. Häufig finden wir ununterbrochene Verschiebung des Akzentes, der abwechselnd auf den schwachen und starken Taktteil fällt. (Gerade in dieser Hinsicht ist die Partitur »Marlborough« sehr interessant.)

Für das Melos galt die gleiche Mäßigung. Zur Zeit der »Sechs« wurde nur von horizontaler Schreibweise gesprochen, und Polyphonie hieß die Losung. An sich eine wohlverständliche Reaktion gegenüber den wuchernden Akkordbildungen eines *Debussy* oder *Ravel.* Milhaud brachte in seinem *4. Quartett* (1922) ein Kunststück fertig: kein einziger Akkord, im ursprünglichen Sinne, findet sich darin, weil alle Komplexe nichts anderes als Ergebnis der Vereinigung und Verschlingung melodischer Linien sind und der Kontrapunkt alleiniger Herrscher bleibt. Heute dagegen macht sich eine entschiedene Neigung zum monodischen Stil geltend. Nur sporadisch erscheint der Kontrapunkt, die Musik wird monodisch. Bei ihrer individuellen Melodik wollen wir ein wenig verweilen.

Zunächst müssen wir zwischen der Kunst Poulencs und der seiner Kollegen unterscheiden. In seinen Werken hören wir fast stets Melodien, nicht modulierende, in sich erschöpfte und abgeschlossene Phrasen von ausgeprägtem

Charakter. Auric und Milhaud legen mehr Gewicht auf Themen und Motive, die bisweilen moduliert werden und in gewissen Fällen sich zu einfachen rhythmischen Gebilden konzentrieren. Ob es sich um erweiterte Melodien oder um kurze Motive handelt: die Struktur des Ganzen bleibt meist monodisch, die Begleitung arbeitet mit instrumental wirkenden, harmonischen, rhythmischen oder kurzen kontrapunktischen Teilen und Passagenmaterial. Das hervorstechendste Merkmal besagter melodischer Materie ist ihr Mangel an persönlicher Erfindung. Wo sie nicht direkt Volksliedern, Tänzen, sentimentalen Romanzen aus der Epoche Louis Philippes und des zweiten Kaiserreichs, Kehrreimen oder auch Gesängen des 17., 18. Jahrhunderts entlehnt wird, erwächst sie mehr oder weniger aus der heute allgemeingültigen musikalischen Produktion. Von den Dreien besitzt Poulenc die größte melodische Begabung. Sein Melos ist recht üppig, doch läßt sich nicht leugnen, daß es fortwährend an Scarlatti, Pergolesi, bisweilen an Mozart, auch an den jungen Beethoven erinnert. Bei Auric spürt man den Einfluß altfranzösischer Weisen und — mitunter — Offenbachs. Milhaud schöpft seine Anregungen häufig aus dem brasilianischen oder jüdischen Folklore, und die Entwicklung seiner musikalischen Gedankengänge bleibt im allgemeinen begrenzt, ja der Ausdruck »Entwicklung« ist in der hergebrachten Bedeutung kaum anwendbar, vielmehr haben wir es hier mit einem »Nebeneinander« der Ideen zu tun. Blitzschnell geht der Autor von der einen zur anderen über, um mit der ersten zu enden. Was die Instrumentation betrifft, so werden kleinere Orchester, in welchem Holz- und Blechbläser überwiegen, bzw. Kammerorchester mit ausschließlicher Bläserbesetzung, bevorzugt.

Der Klang ist im allgemeinen scharf umrissen und abgegrenzt: die Töne verschmelzen sich nicht, sondern erklingen gegeneinander, persönlichen Charakter und besondere Farbe jeder Instrumentengruppe kräftig hervorhebend. Immerhin muß ein bestimmter Unterschied konstatiert werden zwischen der Instrumentierung der »Biches« mit ihren alterierten Komplexen konzertanter Instrumente (an die Partituren des 18. Jahrhunderts erinnernd) und dem weit massiveren, härteren Orchester der »Fâcheux«, das hauptsächlich Blech verwendet.

So stellen sich die hier getreu skizzierten Tatsachen dar. Versuchen wir sie zu begreifen. Zunächst interessiert die Frage der Beeinflussung. *Strawinskij* scheint am einflußreichsten zu sein. »Pulcinella« übte die stärkste Wirkung auf die jungen Franzosen aus, und nur Milhaud entzog sich ihr, um dafür desto größeren Eindruck vom »Sacre« zu erhalten. Außer Strawinskij sind noch *Satie*, *Chabrier*, vielleicht auch *Fauré*, *Offenbach*, sowie die Meister des 18. Jahrhunderts anzuführen: *Mozart*, *Bach*, *Pergolesi*, die französischen *Clavecinisten*. Es wäre äußerst interessant, die Einwirkungen jedes dieser Komponisten und die Rolle, die ihnen im neuen Stil zufällt, näher zu beleuchten. Doch fehlt es an Zeit, und überdies vermöchte ein Studium dieser unterschiedlichen Strö-

mungen das Wesen des neuen Stiles, den sie mitformen halfen, seine Besonderheit und Originalität, unserem Verständnis nicht näher zu bringen. Aus der knappen Charakterisierung, die zu entwerfen ich unternommen habe, ragen zwei Hauptpunkte heraus: erstens die Vereinfachung der musikalischen Ausdrucksformen. Dies Bestreben, sich einfach zu geben, das Bedürfnis nach Reduktion der musikalischen Mittel, wie es in den Werken einiger junger Franzosen (nicht Frankreichs) zutage tritt, entstammt meiner Meinung nach einem gewissen musikalischen *Hedonismus*, einer Ästhetik des »Vergnügens«. Seit mehr als einem Jahrhundert forderte jedes Werk vom Hörer erneute Einstellung, deren Wichtigkeit schwankte: es galt zu begreifen, d. h. sich einer wachsenden Kompliziertheit anzupassen.

Im Gegensatz dazu wird von dem modernen Zuhörer keinerlei Anstrengung verlangt. Unmittelbar, ohne Anspannung soll er das Vergnügen genießen, frei mag er seine Empfindungen ausschwingen lassen und wohlgefällig solch durchsichtigem Spiel der Klangkombinationen folgen. Stets existierte in den musikalischen Begriffen vergangener Epochen, von *Beethoven* bis *Debussy*, ein ethisch-aszetisches Element, das nicht einmal der erotischen Kunst *Wagners* mangelte; Gewalt, Riesenformat und Größe seines Werkes zwangen den Hörer notgedrungen zu gewissen dynamischen, gefühlsmäßigen sowie intellektuellen Anstrengungen, um sich seinen gigantischen Ausmaßen einzufügen, die, besonders anfangs, mit dem empfangenen Genuß disharmonierten. Man könnte sogar den Satz aufstellen: die Wagnersche Kunst sei trotz ihres sensualen Leidenschaftsgehaltes von sittlicher Strenge. Die weit einfachere Sensibilität und Sinnlichkeit eines *Debussy* wird wiederum durch verwickelte harmonische Sprache, aristokratisches Raffinement des Gefühls und der Idee behindert, die diese Musik mit nicht leicht zu überwindenden Schranken umgeben. Wie wir sehen, enthielt das »Vergnügen« stets eine Dosis Moral, jenes eher in »*Stoizismus*« verwandelnd.

Nichts davon ist in der heutigen Musik zu spüren, ja man wäre versucht, von einer Ästhetik der »*Minimalanstrengung*« zu reden. Das Vergnügen, das beim Anhören moderner Werke, etwa der »Biches« oder der »Matelots« empfunden wird, ist ungemischt, und die Schwierigkeit für den Hörer, insbesondere den Musikkundigen und Kritiker, besteht nur darin, sich ganz dem Vergnügen hinzugeben und jene Spannung zu lösen, die jede neue Erscheinung zu begleiten pflegt. Zudem bietet dies Vergnügen mannigfache Varianten: wirkt doch die anmutig-erotische Musik Poulencs, deren Schwermut noch heiter zu stimmen vermag, wesentlich anders auf unser Empfinden, als die herbe, strenge und wohldurchdachte Kunst Aurics, deren oft intellektueller Aufbau, klare Logik, präzise Gestaltung und kraftvolle Gedankenschärfe eine mehr dynamische Freude in uns erwecken.

Wenn ich von musikalischem Hedonismus, von einer Ästhetik der Minimalanstrengung rede, so meine ich einzig und allein die Wirkung, die besagte

Musik auf den Hörer ausübt, wie auch zugleich die Eindrücke, die der Komponist zu vermitteln beabsichtigt. Man erfaßt sie leicht, ihre Leichtigkeit jedoch basiert auf höchster Verfeinerung, vollkommener Technik und absoluter Meisterschaft. Ihre Lebendigkeit, ihr Schwung, ihre Ungebundenheit, die uns entzücken, sind das Ergebnis minutiöser Arbeit, sorgfältigster Formung; die oft kurzen Stücke zeigen solide Konstruktion. In ihrer Liebenswürdigkeit eine vielleicht amoralische Kunst — vom Standpunkt des Hörers betrachtet —, dennoch eine Kunst, deren Schöpfungen dokumentieren, daß der Autor Opfer zu bringen weiß. Diesbezüglich wären sie den sensuellen, heiteren, sentimentalen Werken der Clavecinisten des 18. Jahrhunderts an die Seite zu stellen, die ihr Handwerk ausgezeichnet beherrschten. Wie jene, so offenbart auch Poulencs Musik, mehr noch diejenige Aurics (die »Matelots«), neben der Unbeschwertheit, Grazie und Heiterkeit (die bisweilen brutal werden kann) eine unbestimmte Traurigkeit, eine vage Sehnsucht, gewissermaßen die Kehrseite des Hedonismus, dem im Grunde immer etwas von Bitterkeit anhaftet.

Das zweite Merkmal dieser monodischen und melodischen Kunst ist darin zu sehen, daß die Komponisten, wie bereits oben angedeutet, überhaupt keinerlei Wert darauf legen, inwieweit die Themen, die sie verarbeiten, original sind. Unser Empfinden berührt diese Sorglosigkeit recht peinlich, da wir die Melodie als ureigenstes Element des Begriffes »Musik« in seiner reinsten Gestalt, als unmittelbarste Äußerung des Künstlers zu betrachten gewohnt sind. Die künstlerische Persönlichkeit Aurics, Milhauds, Poulencs atmet in ihrer Technik, ihrer Beherrschung der Mittel, ihrer Verarbeitung des melodischen Materials. Was nun dieses melodische Material anlangt, so gewinnt man den Eindruck, als wäre es nicht ausgesprochenes Eigentum des Einzelnen, sondern gemeinsames Erbteil, mit dem der Komponist nach eigenem Ermessen schaltet und waltet. Die »Matelots« beispielsweise sind überreich an Melodien oder, besser gesagt, Themen. Aber wir hören sie alle nicht zum erstenmal: wir kennen sie seit langem, sie tragen nicht den Stempel von Aurics Persönlichkeit. Dennoch repräsentiert das Werk in seiner Gesamtheit den Geist des Autors, und kein anderer als er hätte es schaffen können. Vielleicht ist dies nur natürlich, da in der abendländischen Musik die melodische Quelle seit langem versiegte und das Problem der jungen Franzosen in dieser Beziehung keine Überraschungen bietet. Auch stellt der Fall immerhin eine Besonderheit dar, weil diese Komponisten einen entschiedenen Gesangsstil ins Leben rufen, dem sie ununterbrochen thematisches Material liefern müssen. Zudem verbirgt ihre durchsichtige Schreibweise keineswegs die Vorbilder, nach welchen sie komponieren. Hier liegt ein System vor, ein wahrscheinlich unbewußt gefaßter Entschluß, dessen innerster Beweggrund wohl darin zu suchen ist, daß diese sensuelle, sentimentale, dynamische oder abstrakte Musik *nicht* die dem Autor eigentümlichen Gefühle widerspiegelt und seine Innenwelt, dies weite Reich, das er als unumschränkter Souverän beherrscht, ausschaltet. Das Gefühl wird

objektiv, unpersönlich, anonym, ohne dadurch seine Kraft zu beeinträchtigen. Was immer über das »Absolute« dieser Musik gesagt wurde: *sie ist nicht absolut*. Im Gegenteil! Außermusikalische Elemente literarischer, malerischer, choreographischer und psychologischer Natur erfüllen sie, und die mehr als sparsame Verwendung reiner Instrumentalmusik bildet ein aufschlußreiches Argument. Mit der Musik früherer Epochen kontrastierend, ist diejenige der jungen Franzosen nicht egozentrisch, sondern lyrisch-melodisch.
Das »Ich« fehlt, und wenn es sich einmal zeigt, geschieht dies niemals unmittelbar, sondern sozusagen »visionär«, hinter Personen und Dingen. Auf dieser Basis erwächst das Bedürfnis, mit Volksliedern, populären Refrains, alten Weisen usw. das unpersönliche, namenlose Melos unserer Tage zu speisen, das Niemandem — und Allen — eignet, geläutert durch Zeit und Gebrauch.
Meine Ausführungen beziehen sich naturgemäß auf die Gegenwart, die voraussichtlich von der Zukunft stark abweichen dürfte. Wäre es nicht denkbar, daß der Kultus der Vereinfachung sich in sein Gegenteil kehrte? Können nicht an Stelle hedonistischer vielmehr tragische Begriffe zur Herrschaft gelangen? Wird nicht das »Ich« wieder auftauchen und seine Souveränität erneut behaupten?
Dämmert gar am Horizont eine Neuromantik?
Wer weiß, ob nicht eines Tages Auric, Milhaud, Poulenc sich um ihr Banner scharen werden?

DIE ENGLISCHE MUSIK DER GEGENWART

VON

L. DUNTON GREEN-LONDON

Gegen Anfang unseres Jahrhunderts erwachte die englische Musik aus zweihundertjährigem Schlafe. Daß sie ihre reichsten Blüten unter den Tudors trieb, dürfte jedem bekannt sein. Der Ruhm Tallys', Byrds, Weelkes', Gibbons, Morleys ist noch nicht verblichen. Im Gegenteil, die heutige Welt bringt ihnen ein Interesse entgegen, das sich von Jahr zu Jahr zu steigern scheint. Man würdigt ihre großen Verdienste um die Tonkunst immer mehr, erfaßt immer deutlicher, wie sehr sie die Polyphonie bereicherten und erweiterten. Nach etwa hundert Jahren erreichte diese erstaunliche Blütezeit ihren Gipfelpunkt in dem Genius Purcells, der vielleicht selbst heute noch nicht genügend anerkannt ist. Dann ward's still. Figuren wie Arne, Pepusch oder die beiden Lindleys tauchen vereinzelt auf, aber trotz ihres Könnens und ihrer gefälligen Melodik ragen sie doch kaum über das Mittelmaß der Komponisten

des 18. Jahrhunderts empor. Im 19. legte sich der Wind vollkommen. Technik, Geschick, Anpassungsfähigkeit an Hergebrachtes, aber jede Originalität fehlt. Eine Ausnahme bildet John Field. Ihm verdankt Chopin einen Anstoß, der bald in Vergessenheit geriet, als das Genie des Schülers das begrenzte Talent des Lehrers überflügelte. Endlich erschien *Edward Elgar*. Es war gegen 1895, als Augustus Manns, damals Dirigent des Crystal Palace, dem die englische Musik mehr als ein flüchtiges Erinnern schuldet, zwei Werke aufführte, die, obgleich unvollkommen und jugendlich, eine ungewöhnlich melodische, harmonische und konstruktive Begabung verrieten. Es waren »The Black Knight« (Der schwarze Ritter) nach der Uhlandschen Legende und »King Olaf« nach einem skandinavischen Texte. Edward Elgar — heute Sir Edward Elgar — ist zweifellos der im Ausland noch bekannteste englische Komponist, doch schätzt man ihn selbst in England noch nicht genügend; denn der Schöpfer des »Traum des Gerontius«, der beiden Sinfonien, der Orchestervariationen über ein eigenes Thema (Enigma-Variationen) ist nicht nur die bedeutendste Persönlichkeit der zeitgenössischen englischen Musik, sondern eine der hervorragendsten Figuren in der heutigen Musikwelt überhaupt. Freilich ist sein Werk, das alle Gattungen außer der Klaviermusik umfaßt, nicht in allen Teilen gleichwertig zu nennen. Ich habe immer den Eindruck, als ob Elgar stets mit der Erbsünde der englischen Kunstausübung — der Sentimentalität — zu kämpfen hat. Man ahnt seine Befürchtung, ließe er sich gehen, in die Krallen des Erzfeindes zu geraten, und selbst in seinen großen Werken, z. B. im Finale seiner wundervollen As-dur-Sinfonie, entgeht er ihm nicht ganz. Daher eine Reihe kleinerer Werke, die zwar populär geworden sind, aber die Größe des Gesamteindruckes seines Schaffens eher beeinträchtigen.
Trotzdem ist Elgar ein großzügiger Maler — von Fresken eher als von Bildern; die Entfaltung großer Orchester- oder Chormassen liegt ihm besser als die Beherrschung der engeren Form, obwohl weder seine Violinsonate noch sein Streichquartett der Schönheit entbehren. Ein Vorwurf, der ihm oft und leider besonders in England gemacht wird, wo die Propheten ebensowenig gelten wie anderswo, der Mangel an architektonischer Begabung, beruht auf einem Mißverständnis, namentlich aber auf zu wenig vertiefter Einsicht in seine großen Werke. Er bedient sich mit Vorliebe sowohl der thematischen Kontraste wie des motivischen Mosaiks, und dieses Doppelverfahren bedingt eine Verdichtung des musikalischen Gewebes, die auf den tiefer Schöpfenden außerordentlich anziehend wirkt, oberflächliche Geister hingegen, die nicht fähig sind, die Einheit des Planes unter der üppigen Wucherung des Details zu erkennen, verwirrt.
Frederic Delius, der andere Vertreter der »Großen Garde« der modernen englischen Musik, ist wiederum ein Freskenmaler, noch ausschließlicher selbst als Elgar. Man könnte ihn nach mancher Seite hin mit Puvis de Chavannes vergleichen. Es ist das verschleierte Kolorit seiner Palette, das ihm einen be-

sonderen Platz in der heutigen Musikwelt anweist. Elgar verdankt seine Größe teilweise seinem tiefen Einblick in die Kunst des Kontrapunktes; Delius hingegen ist vor allem Harmoniker. Wie die Glasplättchen eines Kaleidoskops sich mühelos zu immer neuen Farben- und Zeichnungskombinationen ineinander schieben, so bilden seine von einer Tonart in die andere sanft dahingleitenden Akkordfolgen, im Gegensatz zum üblichen Verfahren, fortwährend neu sich gestaltende melodische Linien. Ob es sich um eine Oper wie jene fremdartige, anmutige Traumschöpfung »Romeo und Julia auf dem Dorfe«, um ein kleines Orchesterstück wie »Beim Hören des ersten Kuckucks im Frühling« oder um eine große Chorfreske wie »Appalachia« handelt, immer übt neben der sammetartigen Instrumentierungskunst der bezaubernde Liebreiz des harmonischen Gewebes seine unwiderstehliche Wirkung aus. Freilich auf Kosten des Rhythmus, der entweder zerfließt oder in ganz einfachen, stereotypen Gebilden, etwa in der Form eines anhaltenden Viervierteltaktes, auftritt, und darin liegt vielleicht der Grund, weshalb Delius, großer Musiker wie er ist, doch nicht so allgemein anerkannt wird, wie er es eigentlich verdiente (namentlich nicht in seinem Vaterlande); denn jener besondere Liebreiz, jenes Schwelgen im Wohlklang entnervt leicht und führt nur allzubald zu einer gewissen Lässigkeit. Zwei Komponisten könnte man dieser Gruppe noch anreihen: den phantastischen *Joseph Holbrooke*, obwohl er um zwanzig Jahre jünger ist als Elgar und um fünfzehn jünger als Delius, und den einige zehn Jahre älteren *Granville Bantock*. Dieser hat die großen Versprechungen seiner ersten Schaffensperiode wohl nicht ganz gehalten. Wie Peter Cornelius versuchte er sich von dem Banne Wagners, der seine früheren Werke stark beeinflußte, zu befreien, allein, obwohl er erst exotische, dann keltische Musik als Inspirationsquellen ansprach, gelang es ihm nicht, die spontane Eingebung der ersten bedeutenden Kompositionen: »Omar Khayyám« für Chor und Orchester, des tief empfundenen Sappho-Zyklus für Orchester und Altstimme und des reizend graziösen Orchesterstückes »Pierrot of the Minute« zu ersetzen. Holbrooke möchte sich als englischer Berlioz geben, und in gewisser Beziehung gelingt es dem Schroffen, absonderlich Empfindenden, sich mit scharfer Feder gegen eine verständnislose Kritik Wehrenden auch. Allein es fehlt ihm der heilige Funke. In allen Gattungen hat er sich versucht, ohne es zur Popularität oder auch nur zum Bekanntsein zu bringen. Seiner Musik haftet etwas Sprunghaftes, Eckiges, Trokkenes an; sie entbehrt einer gewissen Größe der Auffassung nicht, aber sie ist rein zerebral, das Gemüt berührt sie nicht. Hat man ihr einige Zeit zugehört, so fragt man sich, ob der große Apparat, mit dem er arbeitet, wirklich dazu nötig war, so wenige Ideen zum Ausdruck zu bringen, oder ob man sich irrt und es einer aufgeklärteren Nachwelt überlassen bleibt, seine Bedeutung zu erfassen. Vergessen wir nicht, neben diesen auch unsere Komponistin *Dr. Ethel Smyth* zu erwähnen, deren unermüdlicher Schaffensdrang in vielen Kammermusikwerken (darunter ein frisches, keck hingeworfenes Streichquartett) und

verschiedenen Opern zum Durchbruch kommt. Sie hat sich ihren Platz an der Sonne in heißem Mühen schaffen müssen; durch den Erfolg ihrer Opern: »The Wreckers« und »The Boatswains Mate« ist er ihr geworden. Sie drückt sich darin in volkstümlicher und urwüchsiger Sprache aus, auch verschmäht sie, trotz ihrer Bildung durch Herzogenberg, Wagnersche Wendungen nicht. Ihre große Messe, die Beethovensche Bahnen wandelt, wurde nach dreißig Jahren unter Adrian Boult 1924 zum ersten (!) Male aufgeführt und hinterließ, der langen Zeitspanne ungeachtet, sowohl durch ihre musikalischen Gedanken als durch ihren großzügigen Aufbau einen bedeutenden Eindruck.

Wir gelangen nunmehr zu einer Gruppe, die man die jüngere Schule nennen könnte, obgleich sich in ihrem Rahmen auch Tondichter befinden, die man den Jahren nach nicht mehr als ganz jung betrachten kann. Zu diesen letzteren gehören gerade die markantesten Persönlichkeiten der englischen Moderne: *Ralph Vaughan Williams*, geb. 1872, und *Gustav Holst*, der zwei Jahre später das Licht der Welt erblickte. Wie man sieht, sind sie beide nur wenige Jahre älter als Holbrooke, den ich trotzdem einer früheren Periode anreihte; beide jedoch besitzen eine Originalität des Ausdruckes, eine Frische, eine Unabhängigkeit, mit einem Wort, eine musikalische Persönlichkeit, die sie von den älteren unterscheidet und ihnen einen dominierenden Platz unter den Modernen anweist, neben *Arnold Bax* (1883), *John Ireland* (1879), *Frank Bridge* (1879), *Cyril Scott* (1879), um nur die ihnen am nächsten stehenden Zeitgenossen zu nennen. Ehe wir die Werke dieser Komponisten näher betrachten, wäre es angebracht, nachzuforschen, inwiefern sie sich von ihren Vorgängern unterscheiden.

Der Anfang unseres Jahrhunderts traf mit einem für die Entwicklung der englischen Musik bedeutungsvollen Ereignis zusammen. Es war dies das Auftreten der russischen Musik und mit ihr das Studium des Volksliedes als melodische, rhythmische und harmonische Unterlage der Kompositionskunst. Zwar hatte man sich schon einige Jahre früher damit befaßt — denn solche Strömungen pflegen in der Luft zu liegen —, aber doch in einer anderen Form. Es kam damals darauf an, das Volkslied zu neuem Leben zu erwecken, ungefähr wie es heute Miß Kennedy-Fraser für die hebridische Volksmelodie tut. Die Russen aber gingen weiter. Sie fanden in ihren weltlichen und geistlichen Volksgesängen eine Inspiration, die weit über einfache Gestaltung hinausging: sie waren ihnen in Fleisch und Blut übergegangen und erzeugten sinfonische Gedanken, die schließlich zu einer echten Nationalmusik führten. In Vaughan Williams fand dieser musikalische Werdegang seinen vollendetsten Ausdruck, aber er blieb auch nicht ohne Einfluß auf die übrigen Komponisten dieses Zeitabschnittes. Holst und Ireland stehen ihm anfangs etwas ferner, aber er regt sich mächtig in den Werken Arnold Bax', und, in einer etwas gewollten Form, bei Cyril Scott. Kaum war diese Bewegung entstanden, kamen die — damals — jungen Franzosen mit ihren harmonischen und instrumentalen Neuerungen.

Das Resultat war, daß diese Komponistengruppe sich tonal und inhaltlich ganz anders gab als ihre Vorgänger. Bei Vaughan Williams wiegt das Volkslied in seiner reinen Form vor, Holst experimentiert mit dem Rhythmus, versucht, ihn immer freier zu gestalten. Ähnliches strebt Cyril Scott an, doch schenkt er seine Aufmerksamkeit vornehmlich der neueren Harmonik; Bax, der Romantischste unter den jüngeren, scheint unmittelbar an die großen Romantiker, vor allem an Liszt — den Liszt der sinfonischen Dichtungen und der h-moll-Sonate — anzuknüpfen, während Ireland eine rauhe, keltisch anmutende Sprache sich zu eigen gemacht hat (auch einer, wie mir scheint, der seiner nationalen Sentimentalität mißtrauisch gegenüber steht) und Frank Bridge zwischen einer gemäßigten Klassizität und einem gewählten und verfeinerten Modernismus die Wage hält. Vaughan Williams tritt uns zunächst mit einer imposanten Trias von Sinfonien entgegen: Der London Symphony, der Sea Symphony und der Pastoral Symphony. Spricht man von einer englischen Nationalmusik, so gedenkt man seines Namens zuerst. Nicht nur, weil man in seinen Werken einzelnen Phrasen oder ganzen Melodien volkstümlichen Ursprunges begegnet. Die Zurückhaltung im Ausdruck, die Ebenheit des Temperamentes, die Zärtlichkeit der englischen Frau, die grobschnitzige Art des Volkes verleihen seinem Werk charakteristische Züge, dem ein spezifisch englischer Ausdruck nicht abzustreiten ist. Die Pastorale namentlich — man wird es in Prag bemerkt haben — konnte nur einem englischen Gemüt entsprungen sein und ganz vielleicht nur von einem Engländer oder allenfalls von einem Ausländer empfunden werden, der tief in das englische Wesen eingedrungen ist und sich von ihm sympathisch berührt fühlt. Sie ist das Gedicht der englischen »country« in ihrer ganzen ruhig-heiteren, sanft-bewegenden Lieblichkeit oder auch der Ländlichkeit in der Umgebung Londons und der Scharen, die die unendliche Metropole allsonntäglich über sie ergießt. Sie bildet in dieser Weise gleichsam einen Zusatz und eine Ergänzung zur »London Symphony«, erfüllt von dem Leben, dem Geräusch, dem geheimnisvollen Dunst, der die Weltstadt umhüllt, und sie steht in grellem Kontraste zur Seesinfonie, der brutalen, majestätischen, freudigschäumenden oder trauriggrauenden, aber stets nationalgefärbten See — denn ist das Meer nicht ein Teil des britischen Nationalerbes? Ein schönes Orchesterwerk: Variationen auf ein Thema von »Tallys« dürfte auch in England besser bekannt sein. (Es wurde heuer in Prag gespielt, in England selbst aber lag es zehn Jahre hindurch brach.) Dagegen begeistert mich die in England sehr hoch angeschriebene Orchestersuite zu Aristophanes' »Wespen« weniger. Man kann sich kaum etwas Unattischeres, dagegen aber Urenglischeres vorstellen — sicherlich ein künstlerischer Widerspruch ersten Ranges. Ein Gesangszyklus nach Housmans »On Wenlock Edge« für Stimme und Klavierquintett (später vom Komponisten nicht sehr erfolgreich für Orchester übertragen) ist wohl das bekannteste und beliebteste Werk des Komponisten, vielleicht wird es sogar etwas

überschätzt. Vor kurzem wurde auch seine Oper »Hugh the Drover« aufgeführt: Sie beruht ganz auf der Volksmelodie und enthält hübsche Nummern, ohne jedoch ein Höchstmaß dramatischer Wirksamkeit zu erreichen. Sein Freund Gustav Holst besitzt gewisse Eigenschaften, die ihm abgehen. Er faßt sich kürzer, prägnanter, verfügt über eine ausgiebigere Farbenpalette, einen ebenso vielfältigen als zwingenden Rhythmus und ein äußerst feines Gefühl für Stimmenensembles, namentlich für Frauenchöre. Alle diese Eigenschaften vereinigt sein großes Orchesterwerk »Die Planeten« mit Frauenchor (durchaus instrumental gehalten) im letzten Abschnitt »Neptun«. Nach den Sinfonien Elgars und trotz aller Schönheit der Vaughan Williamsschen sind die »Planeten« das bedeutendste Werk der modernen englischen Musik und ohne Zweifel eines der Meisterwerke der zeitgenössischen Musik überhaupt. Neben diesem wären die Rig-Veda Hymnen für Solostimme, die denselben Gedichten entsprungenen Chorwerke, die Kammeroper »Savitri« und die »Jesus-Hymne« zu nennen.

Alle diese Werke entstammen der Mystik — die zuerst genannten und die Oper der buddhistischen, die Jesus-Hymne der christlichen — und deuten auf die Phasen der Holstschen Entwicklung hin. Die Mystik gehört mit zu den Grundzügen seines Wesens, und auch die Planeten haben einen astrologischen Hintergrund, der sich, wie ich mir sagen ließ, den modernen Anhängern der mittelalterlichen Kunst offenbart. In »Savitri« erreicht er außerordentlich intensive Wirkung mit scheinbar einfachen Mitteln. Eine höchst eigenartige und ergreifende Oper, diese Savitri. Nur drei Personen nehmen an der Handlung teil, deren freie Deklamation durch ein kleines Orchester mit »bocca chiusa«-Frauenchor unterstützt wird. Eine rührende Episode der Gattenliebe aus der Mahabarrhata liegt ihrem Texte zugrunde.

Das letzte Werk Holsts ist wiederum eine Oper »At the Boars Head«, die kürzlich zum erstenmal aufgeführt wurde. Ich berichtete darüber in Heft XVII/9 der »Musik«. Im großen und ganzen dürfte das über Vaughan Williams Opern Gesagte auch auf diese, sowie auf die frühere Oper »The Perfect Fool« passen, die ein burleskes Thema mit etwas milder Komik behandelt. John Ireland, Arnold Bax und Cyril Scott haben dem Orchester bis jetzt ihre vollste Aufmerksamkeit noch nicht zugewendet. Zwar hat ersterer einige sinfonische Gedichte, darunter »The Forgotten Rite«, der zweite eine etwas düstere Sinfonie, auch einige sinfonische Gedichte wie »The Garden of Fand« und ein Konzert für Bratsche und Orchester, Scott endlich zwei Passacaglien und ein Klavierkonzert geschrieben, aber bei diesen talentvollen und, namentlich was Bax anbetrifft, zukunftsreichen Tondichtern, denkt man doch zuerst an ihre Klavier- und Kammermusikwerke.

Cyril Scott ist »facile primus« in der Klaviermusik. Seine für das Instrument musterhaft geschriebenen Stücke sind allerdings nicht immer gleichwertig, und man kann ihm denselben Vorwurf machen, der Delius trifft, daß nämlich

seine harmonische Erfindung sich allzusehr in denselben Bahnen bewegt, was auf die Dauer eine nicht zu leugnende Monotonie erzeugt. Jedoch, betrachtet man jede seiner Kompositionen für sich, so fesseln sie durch ihre Ursprünglichkeit und durch die feine, elegante Schreibweise. Die bei Schott erschienenen »Fünf Gedichte« und »Ägyptische Suite«, die Händelsche Rhapsodie und eine Reihe reizender Stückchen wie »Lotusland« und letzthin »Souvenirs de Vienne« (bei Elkin veröffentlicht) stempeln ihn zum feinsinnigen Tonsetzer, dem raffinierte Pianisten großen Gefallen abgewinnen dürften. Auch er hat dem Volkslied Tribut gezahlt, indem er den schlichten Melodien moderne Harmonien unterlegte. Einige, wie »Cherry Ripe«, entbehren nicht eines etwas perversen Reizes, der ihm schwere Vorwürfe zugezogen hat. Scott, der über eine vollendete musikalische und intellektuelle Bildung und über eine geistvolle Feder verfügt, hat es sich nicht nehmen lassen, seine Angreifer in einem längeren Absatz seines Buches über moderne Musik zu widerlegen. Nicht ohne Berechtigung führt er an, daß die bis jetzt erschienenen Übertragungen alter Volkslieder eben auch nur Übertragungen seien, die mit der Originalbegleitung, sofern diese überhaupt in Frage kommt, nichts gemein haben. Nachdem nun jene, sagt er ferner, nach dem zur Zeit ihres Entstehens vorherrschenden Musikgeschmack verfertigt wurden, sei kein Grund vorhanden, weshalb man diesen nicht durch eine unserer Zeit gemäßen Harmonisierung ersetzen sollte.*)

Die Klavierwerke Bax' und Irelands tragen ganz anderen Charakter. In erster Linie befleißigt sich Ireland meist einer strengen Diatonik, während Bax einer elastischen Chromatik huldigt. Rein klanglich ist der Kontrast also schon groß. Dabei beherrscht Bax die große Form weit leichter und besser als sowohl Scott wie Ireland, beide Meister der Kleinkunst. Die Irelandsche Sonate, ebenso wie übrigens die noch nicht erwähnte Scottsche, ist ein gut konstruierter Mechanismus, aber beiden fehlt der rechte Zug. Die zwei Sonaten von Bax leiden fast unter einer Überfülle des Materials, einem Gedankenreichtum, der seiner Gestaltungskraft beinahe zu mächtig wird; aber es sind menschliche Regungen, die er darin vertont; man atmet, leidet, frohlockt mit ihm. Oft bedient er sich einer ihm persönlichen Form — lento-vivo-lento — wie in der Bratschensonate, manchmal auch der zyklischen Form oder der thematischen Einheit, aber immer durchglüht seine Werke ein warmes und echtes Empfinden. Das Volkslied ist ihm, wie bei den Russen, in Fleisch und Blut übergegangen, und was man bei ihm für Volksmelos hält, ist häufig eigene Erfindung. Und welch duftige Schönheit haben nicht seine Hauptwerke wie das Streichquartett und seine Violinsonate aufzuweisen! Auf diesem Gebiet hat sich auch Ireland mit zwei Violinsonaten hervorgetan, deren erste ich wegen ihrer reizvollen melodischen Erfindung der im allgemeinen höher ein-

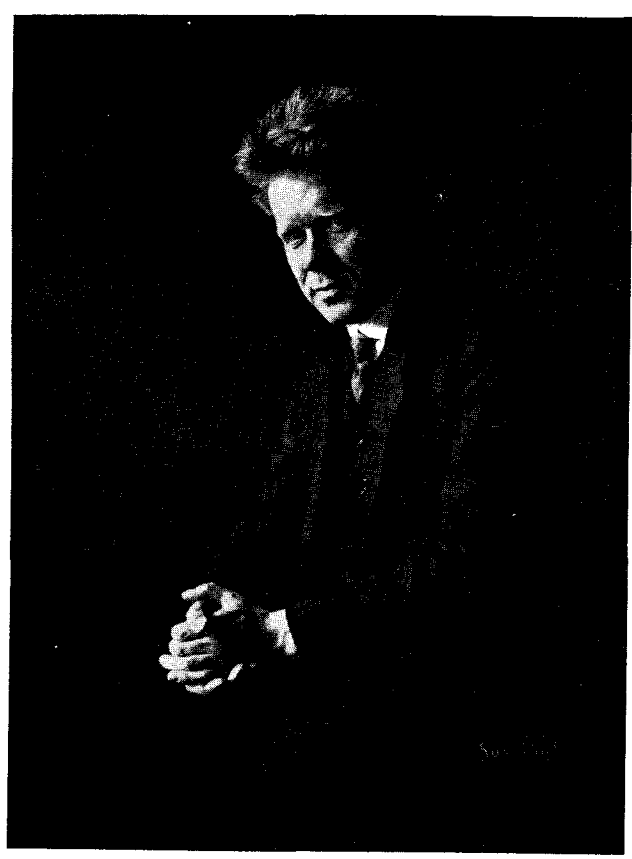
*) Daß Scott auch als Opernkomponist Vortreffliches leistet, beweist der Erfolg seiner Oper: »Der Alchimist« bei ihrer Erstaufführung in Aachen (1925).

geschätzten und freilich gereifteren zweiten vorziehe. Zwei sehr kurze Klaviertrios sind Meisterstücke ihrer Gattung, voll tiefer Empfindung und kurzgefaßten Gedankenausdrucks.
Aus der Werkstatt Frank Bridges stammen eine Anzahl anmutiger Klavierstücke, ein entzückendes Klavierquartett, zwei kleine Streichquartette »Cherry Ripe« und »Sally in our Alley« voll feinster Musikalität, endlich eine Cellosonate im großen Stil, die weit häufiger gespielt und Gemeingut aller Cellisten zu werden verdiente.*)

* * *

Wenden wir uns schließlich den Jüngsten zu, die, angefeuert durch das Beispiel Strawinskijs und durch die Theorie der Polytonalität, den Philistern den Handschuh hinwerfen. Unter den Gemäßigten wäre zuerst *Eugen Goossens jr.* zu nennen, der in England geborene Sohn belgischer Eltern, ein trotz seiner jungen Jahre vielversprechender Dirigent, sodann »proximo sed longo intervallo« *Gerrard Williams* und endlich der, musikalisch betrachtet, »rote« (ungeachtet seiner diplomatischen Karriere) *Lord Berners*, sowie der Vollblutrevolutionär *Arthur Bliss.* Im Grunde ist Goossens Romantiker, und seine letzten Werke beweisen zur Genüge, daß die modernen Umstürzlermethoden auf ihn lediglich den Reiz ausüben, den neue Ideen für außerordentlich begabte und aufnahmefähige Naturen besitzen. Obwohl er — der Vielbeschäftigte (er ist als Kapellmeister, Klavier- und Geigenspieler und als Kompositionslehrer in einer der großen Musikschulen tätig) — verhältnismäßig wenig komponiert hat, breitet sich sein Können über die verschiedensten Kunstgattungen aus: Orchester, Klavier, Kammermusik, Gesang. Selbst die ersten Werke zeichnen sich durch eine verblüffende Sicherheit in der Technik, ein lebhaftes Empfinden für das Malerische und durch eine warmpulsierende melodische Ader aus (so z. B. der langsame Satz seiner Violinsonate). Seine letzte Sinfonie »Silence«, die auf einem Musikfest in der Provinz aufgeführt wurde, habe ich noch nicht gehört: sie machte jedenfalls großen Eindruck. Arthur Bliss schafft sozusagen in Feuer und Flamme. Sein »Rout«, seine Rhapsodie für Tenor und kleines Orchester, seine »Conversations« für mehrere Instrumente, seine »Mêlée Fantasque« für großes Orchester sprühen vor Verve, Farbe und Rhythmus; aber seine sogenannte »Farbensinfonie« zeigt eine tiefere Begabung und schließt mit einer Tripelfuge, deren thematischer und orchestraler Aufbau alle Achtung verdient. Er ist noch sehr jung und von seinem wenig englisch anmutenden Temperament, trotzdem er in Barnes zwischen London und Richmond geboren ist, dürften noch große Dinge zu erwarten sein. Er wohnt jetzt in Kalifornien, und man darf gespannt sein auf die Resultate eines Zusammenprallens seiner eruptiven Persönlichkeit mit dem amerikanischen Tatendrang.

*) Vor kurzem kam bei Augener auch eine Klaviersonate heraus, in der Bridge einem extremen Chromatismus huldigt, auf Kosten freilich der Gedankenfrische seiner früheren Werke.



Suse Byk, Berlin, phot.

Edwin Fischer



Das neue Mozart-Standbild in Teplitz von Franz Metzner

Bei Lord Berners herrschen Ironie und Satire vor. Einige reizvoll ikonoklastische Klavierstücke, eine spanische Rhapsodie, deren Persiflage der pseudo-spanischen Musik zu Leibe zieht, und eine mit Erfolg in Paris aufgeführte pikante Oper »Le carosse du Saint Sacrement« nach Mérimée wecken die Neugierde auf die Werke, die die Zukunft von ihm bringen wird.

Unter den vielversprechenden Neuesten verdienen noch Erwähnung: der empfindsame *Herbert Howells*, der jüngst eine hübsche Violinsonate veröffentlicht hat, der witzige *Felix White*, Schöpfer vieler Klavier- und Gesangsstücke, die für seinen feinen Geschmack und seine gereifte Technik zeugen, *Peter Warlock*, der Freund und Biograph Delius', ein distinguiertes und etwas zurückhaltendes Talent, dessen wenige veröffentlichte Werke formalen und architektonischen Sinn andeuten, endlich *Hubert Foss*, der in ganz jüngster Zeit mit einem Werk für Sologesang, Quartett und einigen Stimmen als originell Schaffender hervortrat.

Es wäre ungerecht, einige Komponisten, die man als Akademiker bezeichnen könnte, unerwähnt zu lassen. *Mac Ewen*, dessen flüssiger Stil an *Gabriel Fauré* gemahnt, *Thomas Dunhill*, dessen Technik ungleich größer ist als seine Inspiration, der freundliche *York Bowen*, der ernste, aber ziemlich langatmige *Benjamin Dale*, der etwas blutarme Lyriker *Armstrong Gibbs* und namentlich *Rutland Boughton*, der in Glastonbury eine Art Miniatur-Bayreuth gründete, aus dem seine Oper »The Immortal Hour« hervorgegangen ist. Sie errang sich einen beispiellosen und meiner Ansicht nach sehr übertriebenen Erfolg, dessen Umfang in erster Linie dem wundervollen Text von Fiona Macleod, in zweiter der trefflichen Darstellung und der Interpretin Miß Franggson Davies zuzuschreiben ist, der die Hauptrolle wie auf den Leib geschrieben war.

Ich habe mit Vorstehendem versucht, die musikalischen Strömungen Englands so kurz wie möglich zu skizzieren. Viele werden erstaunt sein über die Fülle der ernst und erfolgreich arbeitenden Komponisten eines Landes, das für die meisten Ausländer nur als Lieferant leichter Operetten gilt. Es würde mir zu großer Genugtuung gereichen, wenn meine knappe Studie mit dieser durchaus unberechtigten Anschauung ein für allemal aufräumte. Das Musikleben unserer Metropole erreicht und überflügelt selbst die musikalische Aktivität anderer Hauptstädte; und sind auch unsere Komponisten vielleicht weniger extrem als die jüngsten Neuerer anderer Länder, so sprechen sie dennoch eine eigene Sprache, die neuen Gedankenströmungen zwar nicht verschlossen bleibt, aber diese ihrem Nationalcharakter gemäß verwertet und umschmilzt.

BULGARISCHE MUSIK VON HEUTE UND IHRE EIGENART

VON

PETER PANOFF-LEIPZIG

Bulgarien, das unglückliche Land, hat oft und viel von sich reden gemacht — seine Musik aber, einer der wertvollsten Schätze des bulgarischen Volkes, blieb so gut wie gar nicht erwähnt. Die Gründe hierfür sind zunächst in den beschränkten Verhältnissen Bulgariens und in dem Mangel an Beziehungen zu den großen europäischen Musikzentren zu suchen. Die wenigen bulgarischen Musikstücke, die hie und da die Aufmerksamkeit der fachmännischen Kreise auf sich gezogen haben, waren nicht darauf bedacht, den Weg ins große Publikum zu suchen. Die jungen Kräfte, noch in der Entwicklung begriffen, waren zu zart und unformiert, um irgendeinen Platz an der europäischen Tafelrunde der Tonkunst zu beanspruchen. Neuerdings hat sich aber eine bulgarische Tonkünstlergeneration gebildet, mit eigener Physiognomie und eigenen Zielen, die bereits über die Grenzen des Landes hinausstrebt. Man ist dieser um so mehr eine nähere Besprechung schuldig, als die in ihren Werken steckende frappierende Eigenart der bulgarischen Volksmusik eines Kommentars bedarf. Diese *bulgarische Volksmusik* ist bis jetzt noch keinerlei eingehenden wissenschaftlichen Untersuchungen unterzogen worden, weder von bulgarischer, noch von ausländischer Seite. Daraus darf man keineswegs schließen, daß die bulgarische Volksmusik als solche keine nähere Beachtung verdiente — im Gegenteil, es steckt in ihr solch ein Reichtum von poetischen und rein musikalischen Reizen, die ihr geradezu das sonderbare und eigenartige Gepräge verleihen. Die Versuche, die von Bulgaren unternommen wurden, um das Wesen der Volksmusik in faßbare Nähe zu rücken, waren nicht ausreichend genug, um ein vollständiges Bild oder eine Theorie über das bulgarische Volkslied zu bieten. Die Zeitspanne von dem Befreiungskriege bis jetzt ist zu kurz gewesen, um eine mit allen technischen Mitteln ausgerüstete Forschungsarbeit zu ermöglichen. Die einzelnen Versuche auf diesem Gebiet weisen auf viele wertvolle Züge hin, doch bleibt das meiste noch unenthüllt. Von ausländischer Seite hat man fast gar nichts unternommen. Der Grund dafür lag vielfach in der Meinung, die bulgarische Musik, als Musik eines slawischen Stammes, sei eng mit der russischen Volksmusik verwandt. Es sind zweifellos verwandte Elemente hie und da vorhanden, besonders in der harmonischen Struktur mancher Volksmelodien — damit kommt man aber nicht weit; denn die Charaktereigenschaften der beiden Völker, die ausschlaggebend für die Formierung einer Volksmusik sind, weichen vielfach voneinander ab. Dann kommen die geographischen und geschichtlichen Verhältnisse der beiden Länder in Frage, die ebenfalls nicht viel Gemeinsames haben. Es

erübrigt sich noch, von den anderen maßgebenden Umständen hier zu sprechen; des Raumes wegen werde ich mich nur auf die Charaktereigenschaften der bulgarischen Volksmusik im allgemeinen beschränken, um den Übergang zu den heutigen bulgarischen Tonkunstschöpfungen zu ermöglichen.

Bulgarien besitzt einen ungemein großen Schatz von Volksliedern, die ganz und gar ungekünsteltes Erzeugnis eines Kollektivums sind. Die Volksgesänge sind durch den Wandel der Jahrhunderte bis heute nur einer mündlichen Überlieferung ausgesetzt gewesen, und jede einzelne Periode in der Volksentwicklung hat ihre Besonderheiten in die Volksmusik hineingetragen. Eben darum sehen wir heute so viele verschiedene Elemente untrennbar miteinander verbunden, die für ein fremdes Ohr schwer zu unterscheiden sind. Das will ich als den Grund ansehen, daß man bei den Untersuchungen von Volksliedern an einzelnen Merkmalen haftete und diese als ausschlaggebend ansah, ohne jedoch die anderen in Betracht zu ziehen. Die Untersuchungen, die ich seit Jahren an Hand der hinterlassenen Denkmäler machte, brachten mich zu der Überzeugung, daß sich in den heutigen bulgarischen Gesängen folgende verschiedenartige Charakterelemente widerspiegeln:

1. *Das indische*, von den Altbulgaren übermittelte Element, das als ältester Bestandteil anzusehen ist, mit seiner kurzatmigen, ungeraden Tanzrhythmik und seinen herben, kriegerischen, ausrufähnlichen Klängen. Diese Gesänge, die vermutlich zu Tempel- und Opferdiensten gebraucht wurden, haben einen sehr dürftigen Tonwechsel und meist unreine Intervalle. Aus der mannigfachen, scharf ausgeprägten Rhythmik ist anzunehmen, daß diese Gesänge durch die Körperbewegungen beim Tanzen bedingt und ausschließlich für Tanzzwecke verwendet wurden.

Die vielen, scharfpointierten, ungeraden Taktteile in der heutigen bulgarischen Volksmusik tragen einen ausgesprochenen Tanzcharakter und sind nur durch ihre Urbilder zu erklären.

2. *Das slawische* Element zeichnet sich zunächst durch die pentatonischen Erscheinungen mancher langgezogenen epischen Gesänge aus. Diese Pentatonik ist vielfach auch halbtonlos. Deshalb ist die Meinung, die slawischen Volksweisen hätten die übermäßigen Intervalle und die Mollgeschlechter gekannt, unangebracht. Man darf es nicht außer acht lassen, daß gerade diese Elemente, die man als slawisch zu bezeichnen pflegt, rein byzantinischer oder, besser gesagt, altgriechischer Herkunft sind. Die ursprünglichen slawischen Melodien schöpften ihre Originalität aus dem nahegelegenen Byzanz. Es ist nun klar, daß die reifere und üppigere Melodik der Byzantiner vorherrschend wurde, in sich die slawischen Elemente verschmolz und ihnen anderen Charakter und Farbe gab. Aus der slawischen, ziemlich unbeholfenen Melodie-Beschaffenheit entstanden nun neue Gebilde, deren Kern die altgriechischen Tetrachorde, und zwar die dorischen, phrygischen und äolischen, bildeten. Die leichte hüpfende Rhythmik der Slawen, die ebenfalls Tanz-

charakter hatte, übertrug sich in das neue Gebilde, um den Melodien häufig einen lustigen Ton zu geben. Diese jetzt noch bestehenden hübschen Tanz- und lustigen bulgarischen Lieder haben in diesen Zeiten ihren Ursprung und sind nicht, wie man vielfach meint, erst später nach der türkischen Herrschaft entstanden.

3. *Persische, arabische und türkotatarische Elemente* zeichnen sich durch die punktierten Rhythmen und häufige Verwendung von Verzierungen bei den langgezogenen Gesängen aus. Eine bestimmte Tonart läßt sich hier kaum ergründen, da durch den etwas trägen Fluß der Melodie ein Ineinanderschwimmen der Töne stattfindet. Durch die Unbestimmbarkeit der einzelnen Tonschritte erhalten diese einen unreinen Charakter, wodurch die Notierungsfrage bei manchen bulgarischen Volksweisen ungemein erschwert und ein noch ungelöstes Problem geschaffen wird. Das Volk, das mit diesen Weisen eng verwachsen ist, verleiht ihnen durch den freien Vortrag den eigentümlichen Charakter, der vielfach in der Notierung verhüllt ist.

Alle diese verschiedenen Elemente, die sich im Wandel der Jahrhunderte miteinander eng verflochten haben, verleihen dem bulgarischen Volksgesang heute ungemein große Reize, Originalität und Reichtum an melodischen, harmonischen und rhythmischen Sonderheiten, die wir in keiner anderen Volksmusik treffen. Dazu sind die Volksliederschätze, von denen ein sehr geringer Teil niedergeschrieben und notiert ist, sehr groß und leben noch fort im Munde des von der europäischen Kultur noch unberührten bulgarischen Gebirgsmenschen. Sollte der Ausländer die bulgarischen Weisen nach den notierten Beispielen beurteilen, so würde er zum mindesten keinen richtigen Eindruck gewinnen, denn die Notierung reicht kaum aus, um den vollen Glanz und die Eigenarten der Melodien auf dem Papier wiederzugeben. Allein phonographische Aufnahmen, an Ort und Stelle gemacht, könnten unverfälscht die Vorträge der Volkssänger ertönen lassen. Die vom Sänger hineingetragenen persönlichen Zusätze könnten dann durch Vergleich zweier verschiedener Vorträge ausgeschaltet werden.

Nun zu den Leistungen der bulgarischen Tonkünstler. Es ist da eine ältere und eine jüngere Generation zu unterscheiden. Die ältere Generation, deren Leben und Tätigkeit unmittelbar nach dem Befreiungskriege begann, vermochte wenig Selbständiges im großen Stil zu schaffen. Das waren die Pioniere, die mit den im Auslande erworbenen technischen Mitteln ausgerüstet, nach Bulgarien zurückkehrten, um der Verheißung ihrer Muse gerecht zu werden. Zu der reichen Quelle der Volksmusik hingezogen, suchten sie den Weg nach einem eigenen bulgarischen Stil — eine mühevolle, harte Arbeit, die ihre Früchte erst jetzt zu bringen scheint; die jüngeren Kräfte vermochten es noch nicht, die wertvollen Elemente der Volksmusik in sich so aufzunehmen und zu verschmelzen, um sie in einem neuen künstlerischen Gewand wiederzugeben: also eine neue Musik zu schaffen, die den Geist der Volksmusik in

sich trägt und aus ihr geboren ist, was eben die Hauptbedingung eines Nationalstils ist und sein muß. Die ersten bulgarischen Tonschöpfungen brachten die Volkslieder und Melodien unverändert, wie sie das Volk sang, in Form von Klavierliedern oder Rhapsodien — Werke, die jedenfalls eine motivische Entwicklung entbehren können und mit dem Aneinanderreihen von verschiedenartigen Melodien dem äußerlichen Kompositionsvorgang eine Konzession machten. Diese Arbeit war keinesfalls ohne Bedeutung. Im Gegenteil. Durch sie lernten die Komponisten das wahre Wesen ihrer eigenen Volksmusik künstlerisch verwerten. Aus dieser Reihe von schaffenden Künstlern ragen die Namen *Em. Manoloff*, *D. Christoff*, *D. H. Georgieff*, *A. Krassteff*, *P. Pipkoff*, *N. Atanassoff* hervor. Dem ersten von ihnen war nur eine kurze Lebens- und Schaffenszeit beschieden, während die anderen einen straffen Entwicklungsgang machten und sich in den großen Kompositionsformen, wie Sinfonie und Oper, mit Erfolg versuchten. Die jüngere Generation ging und geht noch weiter in ihren nationalen Bestrebungen. Die einzelnen Volksmotive sind nicht mehr lose und nur äußerlich miteinander verbunden, sondern wollen durch ihre *innere* Verbundenheit ein Neues schaffen, das bereits den Geist der Volksmusik in sich trägt. Die Komponisten spinnen ihre Tongewebe mit dem kostbaren Material der Volksmelodik, Harmonik und Rhythmik und bauen in motivischer Verbundenheit Linien und Gebilde auf, aus denen sich das Volkstümliche erahnen läßt. Einer der jungen bulgarischen Komponisten, der in letzter Zeit Hervorragendes geleistet hat, ist *Mischo Todoroff*. Seine Klavierwerke sind von Wärme, Temperament und Poesie durchzogen. Der harmonische und motivische Aufbau, sowie die scharf pointierte, aber graziöse Rhythmik weisen auf eine stark ausgeprägte musikalische Persönlichkeit. Der in Berlin schaffende Bulgare *Pantscho Wladigeroff* bewegt sich nicht so ausschließlich in den Nationalbahnen, obwohl viele seiner Werke bulgarischen Motiven entnommen sind. Das Bulgarische erscheint mir bei ihm nicht als Grundprinzip, sondern vielfach nur als Mittel, um seinem Schaffen mehr Originalität und Abwechslung zu verleihen.

Auf dem Gebiete des Klavierliedes hat sich neuerdings *Wenedikt Bobtschewskij* mit großem Erfolg betätigt. Seine Texte schöpft er aus den im nationalpoetischen Ton verfaßten Dichtungen *Kyrill Christoffs* und versucht, ihnen eine schlichte volkstümlich ansprechende Musik anzupassen.

So wirken alle diese jungen Künstler und eine Reihe anderer noch, um ihrer Heimatmusik durch die eigene künstlerische Potenz den ihr gebührenden Platz zu verschaffen.

ECHO DER ZEITSCHRIFTEN

ROMAIN ROLLAND ZUM 60. GEBURTSTAG

HEINRICH TASCHNER (»Deutschland und Romain Rolland«, *Berliner Börsen-Zeitung* vom 28. Januar 1926): »Denn gerade er schaut das Land Goethes und Beethovens wie kein Franzose, ja, man darf sagen, wie kein Deutscher das Vaterland des Dichters des ›Johann Christoph‹. Wer ein solch monumentales Werk schaffen konnte, das würdig ist, neben dem ›Wilheim Meister‹ genannt zu werden . . ., wer sich so in die Seele eines fremden Volkes hineinleben konnte, der muß dieses Volk und dieses Land wahrhaft lieben. Ja, Rolland liebt Deutschland und hat seinen Landsleuten gezeigt, wie er es geschaut hat. Auf dem Höhepunkt des Romanes läßt er Johann Christoph Krafft, den deutschen Musiker, der nach Paris gekommen ist, und den Franzosen Oliver Freunde werden. Mit höchster Kunst schildert er, wie der rauhe deutsche Künstler mit dem kindlichen Gemüt in das Wesen des zartbesaiteten Franzosen allmählich eindringt, wie beide einander ihr tiefstes Wesen mitteilen und sich dadurch zur reinsten menschlichen Höhe steigern; das ist der Sinn dieses einzigartigen Werkes, das wie kein anderes berufen ist, aus der Freundschaft der beiden Menschen heraus die Möglichkeit einer Verständigung ihrer Völker zu symbolisieren.«

PAUL STEFAN in den *Musikblätter des Anbruch* VIII/1: »Ihm zu danken ist besondere Herzensangelegenheit. Wir danken ihm für sein erstes Opernbuch, für seine Reise ins siebzehnte Jahrhundert, für den Händel, den Beethoven. Vor allem aber für den Johann Christoph . . . Wenn sich die geistigen Menschen, die Künstler, besonders die Musiker nach den chaotischen Jahren wieder zusammengefunden haben, so ist es, bewußt oder unbewußt, im Zeichen Rollands geschehen. Er hat die Sehnsucht einer Zeit gestaltet: da mußte von Musik und Musikern die Rede sein. Er hat manche Erfüllung gesehen. Wir alle wünschen ihm noch mehr.«

BERLINER TAGEBLATT (28. Januar 1926): »Die Oper vor der Oper« von *Romain Rolland.*

PRESSBURGER ZEITUNG (28. Januar 1926): »Romain Rolland« von *Max Herzfeld.*

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG (53. Jahrg./4): »Romain Rolland zum Gruß« von *Adolf Diesterweg.*

DAS ORCHESTER (III/3): »Romain Rolland, der Musiker« von *C. F. W. Behl.*

INLAND

ALTONAER TAGEBLATT Nr. 7 (9. Januar 1926). — »Zum 150. Geburtstag E. Th. A. Hoffmanns« von *Fritz Tutenberg.* »Läßt Hoffmann sich in der ›Undine‹ mehr vom Formalismus bestimmen, so gibt es Werke von ihm, die mit rotem Herzblut getränkt sind; das sind seine italienischen, für Julia Marc geschriebenen Kanzonetten.«

BERLINER BÖRSEN-COURIER Nr. 73 (13. Februar 1926). — »Die neue Oper« von *Kurt Weill.* Busonis »Doktor Faust« und Bergs »Wozzek« nennt der Autor die ersten Früchte der neuen Bewegung.

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG Nr. 21 (27. Januar 1926). — »Giuseppe Verdi« von *Walter Dahms.*

BERLINER TAGEBLATT Nr. 70 (11. Februar 1926). — »Erinnerungen an Brahms« von *Ossip Schnirlin.* — (13. Februar 1926). — »Neue englische Musik« von *Anton Mayer.* Bernhard van Dieren wird als Begabtester hervorgehoben.

DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG Nr. 43 (27. Januar 1926). — »Verdi und Wagner« von *Ernst Schliepe.* — (2. Februar 1926). — »Javanische Skizzen« von *Philipp Krämer.* Der Aufsatz befaßt sich u. a. auch mit der Musik der Javaner. — (17. Februar 1926). — »Von der Tradition in der Musik« von *Herbert Johannes Gigler.* — (21. Februar 1926). — »Mussorgskij-Briefe« von *Kurt v. Wolfurt.*

FRANKFURTER ZEITUNG (25. Januar 1926). — »Paganinis letzte Ruhestätte« von *Fritz Rose.* (27. Januar 1926). — »Ein Werkorchester« von *Hans A. Martens.* — (4. Februar 1926). — »Die Tonwortlehre« von *Frank Bennedik.* — (14. Februar 1926). — »Amerikanisches Musikleben« von *Alfredo Casella.* »Die Amerikaner besitzen heute eine Instrumentationstechnik, absolut neu und von einer in Europa ungeahnten Kühnheit.«

KÖLNISCHE VOLKSZEITUNG (31. Januar 1926). — »Amerikanisierte Oper« von *Erik Reger.*

KÖNIGSBERGER ALLGEMEINE ZEITUNG (14. Februar 1926). — »Der Epikur der Musik« von *Max Bertge*. Skizze über Rossini.

KÖNIGSBERGER HARTUNGSCHE ZEITUNG (24. Januar 1926). — »Hoffmann — als Künstler« von *Richard v. Schaukal*. — »Hoffmann als Musiker« von *Erwin Kroll*. — »Eine verschollene Arbeit E. Th. A. Hoffmanns« von *Felix Hasselberg*.

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN (21. Januar 1926). — »Der Musikakrobat« von *Curt Sachs*. — (29. Januar 1926). — »Ein unbekannter Brief Gustav Mahlers« von *Adolf Aber*.

NEUE ZÜRCHER ZEITUNG (5. Februar 1926). — »Die Oden Salomos, das älteste christliche Liederbuch« von *A. L.* — (22. Februar 1926). — »Die Klassiker des französischen Dramas in der Musik« von *Adolf Aber*.

NEUES WIENER JOURNAL (24. Januar 1926). — »Wiener Offenbach-Erinnerungen« von *Siegfried Loewy*.

MANNHEIMER TAGEBLATT (12. Februar 1926). — »Amerikanische Tanzmusik« von *Kurt Sepmeier*.

REGENSBURGER ANZEIGER (20. Januar 1926). — »Schumann und das Rheinland« von *F. J. Ewens*.

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE ZEITUNG (2. Februar 1926). — »Die Meistersinger in der Pariser Oper« von *Felix Wittmer*.

VOSSISCHE ZEITUNG (16. Januar 1926). — »Aufstrebende amerikanische Musikkultur« von *Rudolf Kastner*. Interessante Nachrichten über das Curtis-Institut in Philadelphia. — »Von Lortzings ungedruckten Werken« von *Georg Richard Kruse*. — (30. Januar 1926). — »Die Problematik Liszts« von *Georg Gräner*. — (6. Februar 1926). — »Ballett und Pantomime« von *Egon Wellesz*. Der Autor weist auf Noverre hin, der auf dem Gebiete der Tanzkunst eine ebensolche Reformtat schuf, wie nach ihm Gluck auf dem des Musikdramas.

* * *

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 53. Jahrg./4—8 (Januar/Februar 1926, Berlin). — »Zur Ästhetik des ›Wozzek‹« von *Martin Friedland*.— »Das Urheberrecht des konzertierenden Künstlers« von *Rudolf Cahn-Speyer*. Neue Forderungen zugunsten des reproduzierenden Künstlers werden aufgestellt. — »Berliner Orchesternöte« von *Paul Schwers*. — »Giuseppe Verdi« von *Hermann Ulrich*. — »Jödes ›Musikant‹ und der deutsche nationale Gedanke« von *Reinhold Zimmermann*. — »Die Not der Musikwelt« vom *Reichsverband zum Wiederaufbau der deutschen Wirtschaft*. — »Das Pathos im Wandel seiner Erscheinungsformen« von *Walter Abendroth*. — »Jazz-Glosse« von *Georg Gräner*. — »Jean Paul und seine Bedeutung für die Musik« von *Siegfried Kallenberg*. — »Musik und Okkultismus« von *Gerhard Granzow*. — »Harte und weiche Töne auf dem Klavier« von *Eugen Tetzel*. Eine Entgegnung auf den gleichnamigen Aufsatz von *Erich Cochanski*.

ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT VII/4 (Dezember 1925, Bückeburg). — »Die mehrstimmige Messe des 14. Jahrhunderts« von *Friedrich Ludwig*. — »Glucks Orpheus und Eurydike« von *Paul Brück*. »Den aus der Antike herauswachsenden Stil verkörpert nur Gluck.«

BTÄTTER DER STAATSOPER VI/5 (Februar 1926, Berlin). — Ein Heft, das Wertvolles und Neues über Mussorgskij bringt. *Julius Kapp* schreibt »eine biographische Skizze«, *Oskar v. Riesemann* berichtet über »Quellen und Entstehung des Boris Godunoff«; bisher »*unveröffentlichte Briefe Mussorgskijs*« aus der Zeit der Entstehung des Boris geben ein Bild von dem naturstarken, heiß erregbaren Temperament Mussorgskijs.

DAS NEUE RUSSLAND II/9—10 (Dezember 1925, Berlin-Pankow). — »Musikwissenschaft in der Sowjetunion«. (Ohne Angabe des Verfassers.)

DAS ORCHESTER III/3 u. 4 (Februar 1926, Berlin). — »Gustav Albert Lortzing« von *Theodor Michael*. — »Das Ultraphon« von *Ernst Schliepe*. »Wer zeitlebens nur ein Harmonium gehört hat und zum ersten Male der Klanggewalt einer Orgel gegenübersteht, kann nicht erstaunter sein als der, der nach einer gewöhnlichen Sprechmaschine plötzlich den Ton des Ultraphons vernimmt.« — »Friedrich der Große und die Musik« von *Karl Storck* †.

DER CHORLEITER VII/1 (Januar 1926, Hildburghausen). — »Über das Chordirigieren« von *Karl Wüst*.

DEUTSCHE TONKÜNSTLERZEITUNG XXIV/Nr. 420 u. 421 (Februar 1926, Berlin). — »Carl Maria v. Weber und Amalie Sebald« von *Erich H. Müller*. — »Musikerziehung als Prüfungs-

fach« von *Elisabeth Noack*. — »Die Berücksichtigung des psychologischen Moments in der Entwicklung des Musikunterrichts« von *Wilhelm Heinitz*. Ein tiefschürfender Artikel, der in der Musikbildung weniger auf Stoff, Methode und System Wert legt, als vielmehr darauf, daß das Ganze Sache des Herzens und der Seele ist. Verlangt wird, »die Aufgaben der Musikerziehung zu einer geschlossenen Vereinheitlichung auf psychologischer Grundlage zusammenzufassen«. — »Paul Marsop zum Gedächtnis« von *Willy Krienitz*. — »Adreas Moser †« von *Hjalmar v. Dameck*. — »Georg Richard Kruse 70 Jahre alt« von *Maria Leo*. — »Einigung zwischen Genossenschaft und Gema?« von *Alfred Schattmann*.

DEUTSCHES VOLKSTUM Heft 2 (Februar 1926, Hamburg). — »Heitere Musik« von *Hermann Unger*. Der Humor in der Musik wird skizziert.

DIE MUSIKERZIEHUNG III/1 (Januar 1926, Berlin). — »Bruckner und die neue Zeit« von *Edwin Redslob*. Eine Ansprache des Reichskunstwarts. — »Professor Georg Rolle« von *Carl Thiel*.

DIE STIMMBILDUNG III/3—4 (Januar 1926, Wien). — »Pädagogik der Stimmbildung« von *Otto Iro*. Über Resonanzbildung der Männerstimme und das Nachvornesingen. »Der größte Feind des Vordersitzes ist eine einseitige Nasalresonanz.«

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE XX/21 u. 22 (Februar 1926, Dortmund). — »Vom Erleben der Musik« von *Paul Klebs*. — »Die Liedbearbeitung für die Schule« von *Hans Fischer*. — »Der neue preußische Lehrplan für den Musikunterricht an höheren Lehranstalten in der Praxis« von *H. Martens*.

MUSICA SACRA 56. Jahrg./2 (Februar 1926, Regensburg). — »Musikarchitektur und musikalisches Sehen« von *Oskar Meister*. Mit Berührung der akustischen Probleme. — »Kirchenmusik und Cäcilienverein« von *Max Sigl*. »Wer als Kirchenmusiker ungebunden sein will vom Zweck seiner Sache, der muß nicht für die Kirche komponieren . . . sondern dort, wo Verhältnisse der Liturgie nicht hineinspielen.«

MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH VIII/1 (Januar 1926, Wien). — »Wozzek« von *Paul Stefan*. — »Einiges über polyphone Musik« von *Heinrich Kaminski*. In dichterische Sprache kleidet der bekannte Komponist das Wesen der Polyphonie: »Ihr Sein ist Klangwerdung ewiger Lebensgesetze«. — »Bemerkungen zur ›Opferung des Gefangenen‹« von *Egon Wellesz*. Der Komponist betont die Einheitlichkeit des Stiles seiner Schöpfungen. »Keiner der Faktoren darf über den andern vorwalten: nicht das Orchester über die Szene, nicht das Bühnenbild über den Rhythmus der tänzerischen Bewegung.« — »Säen und Ernten« von *Josef Matthias Hauer*. »In der Zwölftonmusik ist alles im strengen, im strengsten Satz. Das Harmonische, Melodische und Kontrapunktische hat sich ungeheuer verfeinert. Jeder der zwölf Töne hat sein empfindliches Gleichgewicht bekommen, das nicht ungestraft verletzt werden darf.« Hauer glaubt, daß in seiner Zwölftonmusik »die Tonsysteme aller Völker und aller Zeiten in den Tropen geradezu kristallisiert sind«.

MUSIKBOTE II/1 u. 2 (Januar/Februar 1926, Wien). — »In memoriam« von *Richard Specht*. Zu den Gedenktagen Verdis und Regers. — »Programme« von *R. St. Hoffmann*. — »Die Solosonate« von *W.* — »Die Enträtselung des Schumannschen Sphinx-Geheimnisses« von *Giovanni Minotti*. Der interessante Aufsatz stellt die vielumstrittene Stelle im Carnaval als notwendige Überleitung (als »Geniusbrücke«) zwischen dem g-moll Schluß der Replique und dem F-dur Beginn der Papillons dar.

MUSIKPÄDAGOGISCHE BLÄTTER XLVIII/2 (Dezember/Januar 1926, Berlin). — »Musik im Haus« von *Justus Hermann Wetzel*.

NEUE MUSIKZEITUNG 47. Jahrg. 9/10 (Februar 1926, Stuttgart). — »E. Th. A. Hoffmann als Musiker« von *Erwin Kroll*. — »Bach-Probleme« von *Roderich v. Mojsisovics*. Nach Phrasierungs- und Tempobemerkungen geht der Verfasser auf die harmonische Struktur ein und behauptet, daß Bach in den Werken gleicher Tonart auch stets technisch und stimmungsgemäß ähnlich komponiert habe. — »Franz Liszts Aufenthalt in Rom im Winter 1885/86« von *August Stradal*. — »Das Doppel-Ich in Wagners Dichtungen« von *Richard Zimmermann*. — »Das Richard Wagner-Museum in Eisenach« von *P. Martell*. — »Psychologie des Beifallklatschens« von *Bertha Witt*.

PULT UND TAKTSTOCK III/1 (Januar 1926, Wien). — »Bergs ›Wozzek‹ und die Berliner Aufführung« von *H. H. Stuckenschmidt*. ». . . so wurde hier mit einer somnambulen Sicherheit die Synthese, die Bindung vom Dramatischen zum Thematischen hergestellt.« . . . »Denn der

›Wozzek‹ wird das meiste überdauern, was von zeitgenössischen Werken heute über die Opernbühnen geht.« — »Die Ergänzung der Schlagwerkgruppe im Orchester« von *Percy Grainger.* Der Autor spricht für die Verwendung von Schlagzeuginstrumenten (mit bestimmter Tonhöhe) als Gruppe im Orchester.

RECLAMS UNIVERSUM 42. Jahrg./18 (Januar 1926, Leipzig). — »Georg Richard Kruse« von *Paul Alfred Merbach.*

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG XXVII/1—6 (Januar/Februar 1926, Köln). — »Jahreswende — Zeitenwende« von *Gregor Berger.* »Eine neue Kunst ist da, ist lebensfähig und hat Aufgaben.« — »Alfred Hoehn« von *Paul Hanschke.* — »Die Krise im deutschen Opernschaffen« von *Hans Stieber.* Ein Aufsatz mit wertvollen, ernsten Gedanken. — »Verkehrte Sparsamkeit« von *Gerhard Tischer.* — »Paneuropa« von *Tischer.*

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 84. Jahrg./4—7 (Januar/Februar 1926, Berlin).— »Eine Peter Cornelius-Erinnerung« von *Otto Dorn.* — »Ein seltsamer Geist: Komponist, Musiker, Dichter und Maler Amadäus Hoffmann« von *W. Heimann.*

ZEITSCHRIFT FÜR DIE GITARRE V/1 (Januar 1926, Wien). — »Vom altdeutschen Volkslied« von *Willy Arndt.* — »Der letzte Alt-Wiener Mandorist: Joseph von Fauner« von *Adolf Koczirz.* »Bereits in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts war die Mandora (ein Seitensproß der Laute) in der deutschen Musikübung wohl eingeführt.« — »Heinrich Albert« von *Heinrich Bohr.* Verfasser nennt Albert den »ersten und besten Meister der neudeutschen Gitarrenkunst, der mit und neben seinem großen Zeitgenossen Heinrich Scherrer dem gitarristischen München Wert und Namen gab.«

ZEITSCHRIFT FÜR EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK IV/1 u. 2 (Januar/Februar 1926, Nürnberg). — »Die Blütezeit der evangelischen Kirchenmusik« von *Karl Hasse.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT VIII/4 u. 5 (Januar/Februar 1926, Leipzig). — »Ein Fragment einer neuen altfranzösischen Motettenhandschrift« von *E. F. Koßmann.* — »Versuch einer Übertragung der Motetten Herenthals Nr. 4 und 5« von *Friedrich Ludwig.* — »Wiener deutsche Parodieopern um 1730« von *Robert Haas.* — »Ein Mozart-Fund« von *Otto Bacher.* Es handelt sich um Mozarts Schauspielmusik zu »Thamos, König in Ägypten« (K.-Nr. 345), enthalten in einem handschriftlichen Partiturenband der Frankfurter Stadtbibliothek. — »Die katholischen Glaubenssätze bei den Wiener Klassikern« von *Alfred Schnerich.* — »Vier Lieder aus Ost-Neumecklenburg« von *Wilhelm Heinitz.* — »Probleme der musikalischen Metrik« von *Felix Rosenthal.* »Begrifflich müssen Rhythmus und Metrum ebenso als selbständige Elemente des musikalischen Aufbaus angesehen werden, wie Melodie und Harmonie . . .« — »Telemanns Frankfurter Kantatenjahrgänge« von *Peter Epstein.*

AUSLAND

SCWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG 66. Jahrg./1—5 (Januar/Februar 1926, Zürich).— »Joh. Seb. Bachs früheste Kantaten und das Rätsel der Lukas-Passion« von *Jakob Gehring.* Es scheint dem Verfasser sicher, daß »dem Autor der Lukas-Passion nicht nur Kantaten und andere Werke Johann Sebastian Bachs zum Studium zur Verfügung gestanden haben, sondern daß er sogar dessen persönliche Beratung genießen durfte«.

DER AUFTAKT VI/1 (Januar 1926, Prag). — »Die Tonkunst im Barock« von *Curt Sachs.* »Die Ideale, um die heute alle unsere Schaffenden ringen, gleichviel auf welchem Flügel sie stehen, es sind die Ideale jener reichen Zeit zwischen 1550 und 1750: Kraft, Bewegung, Persönlichkeitsrecht, Freiheit, aber in großartiger Formvollendung und Einheit.« — »Zu Max Oppenheimers Gemälde ›Orchester‹« von *Georg Klaren.* Von diesem, in Italien preisgekrönten Gemälde, dem ersten, das »einen musikalischen Eindruck restlos in Farbe umsetzt«, ausgehend, legt der Autor die Zusammenhänge von Ton und Farbe dar. — »Alban Berg« von *Erich Steinhard.* — »Der ›Musikingenieur‹ Schönberg« von *Roland Tenschert.* Die polyphonen Künste im »Pierrot Lunaire« werden denen der Niederländer an die Seite gestellt. — »Busonis Rasse« von *Jón Leifs* — »Volksmusik auf der Insel Krk« von *Felix Petyrek.* — »Musikwissenschaft in Frankreich im Jahre 1925« von *André Cœuroy.* — »Die endgültige Lösung des Problems des Vierteltonflügels« von *Alois Hába.*

THE CHESTERIAN VII/52 (Januar/Februar 1926, London). — »Gesang und Flöte« von *Louis Fleury.* — »Mario Castelnuovo-Tedesco« von *Gastone Rossi-Daria.* »Die wirklich frucht-

bare Lehre, die Pizetti seinem Schüler Castelnuovo mit auf den Weg gab, ist genau genommen ethischer Natur oder, wenn man so will, mehr als ethisch; man könnte sie mit dem einen Wort kennzeichnen: Wahrheit.«

THE MUSICAL TIMES Nr. 995 u. 996 (Januar/Februar 1926, London). — »Gedanken über Liszt« von *Erik Brewerton.* — »Man gibt niemandem mehr, als er vertragen kann« von *Alexander Brent-Smith.* Zur Frage der musikalischen Erziehung. — »Die reine Quarte« von *Walford Davies.* Vergleiche zwischen ihrem Gebrauch bei Hucbald und Holst, Untersuchung über die Natur der Intervalle und Akkorde. — »Köpfe unter den Musikkritikern: A. H. Fox-Strangways« von *Basil Maine.* — »Ravels Harmonik« von *Alfredo Casella.* »Eines Tages bekannte Ravel mir gegenüber: ›Was für ein Melodiker ich geworden bin.‹ Und in der Tat, er ist es — weit mehr als ein Polyphoniker, er ist beides: ein wundervoller ›Monodist‹ und ein unübertrefflicher Harmoniker.« . . . »In Frankreich und Italien gibt es jetzt eine ganze Generation junger Musiker, die berechtigtermaßen auf die Musik als Sache an sich, abstrahiert vom Klang, herabsehen, so, wie junge Maler heutzutage den überlebten ›Kubismus‹ betrachten.«

THE SACKBUT VI/7 (Februar 1926, London). — »Die Herausgabe altenglischer Lieder« von *Peter Warlock.* Ein Beitrag zur Auffassungslehre alter Musik. — »Die Überwindung des Starsystems« von *H. S. Gordon.* — »Die jungfranzösische Schule« von *Henry Prunières.* »Honegger hat sicher einzelne Züge von deutscher Herkunft geerbt, die Neigung zum Träumen, den Hang zur Empfindsamkeit, die Liebe für große Strukturen und eine schlaugutmütige Natur, charakteristisch für den Schweizer Bergmann, schließlich eine Frische des Einfalls . . . Doch ungeachtet des Einflusses von Strauß, den man in einigen seiner früheren Werke nachweisen kann, ist sein Werk typisch französisch.«

LA REVUE MUSICALE VII/4 (1. Februar 1926, Paris). — »Zur ›Weißen Dame‹« von *André Schaeffner.* — »Boieldieu« von *Georges de Saint-Foix.* — Weiter folgt eine große Anzahl bisher *unveröffentlichter Briefe,* von denen der Briefwechsel zwischen Spontini und Boieldieu besonders interessiert.

LE MENESTREL 88. Jahrg./1—6 (Januar/Februar 1926, Paris). — »Ein neues Mozart-Buch« von *Paul Landormy.* — »Wiederaufbau« von *E.-C. Grassi.* Für eine Evolution in der Musik.

IL PIANOFORTE VI/12 und VII/1 (Dezember/Januar 1926, Turin). — »›Ariadne auf Naxos‹ von R. Strauß« von *Attilio Cimbro.* — »Zwölf Sonaten von Tomaso Antonio Vitali, aufgefunden in Turin« von *Luigi Perrachio.* — »Couperin« von *Julien Tiersot.* — »Der Wandel in der modernen Musikpflege« von *Guido Pannain.* Teil I befaßt sich mit der Musikwissenschaft. — »Ein neuer Mussorgskij« von *Victor Belaiev.* Über die Urfassung des »Boris«.

MUZYKA II/11—12 und III/1 (November—Januar 1926, Warschau). — »Palestrina« von *Jerôme Feicht.* — »Die Probleme der zeitgenössischen Harmonik« von *Alfredo Casella.* — »Selbstporträt« von *Franz Schreker.* — »Zur Verteidigung der Wahrheit« von *A. Rimskij-Korssakoff.* — »Was ist ein musikalisches Talent?« von *Bronislas Hubermann.* — »Was würden unsere Vorfahren sagen?« von *Francesco Malipiero.* Zum Problem: Moderne Musik.

Eberhard Preußner

* * *

ZEITGENÖSSISCHE MUSIK III/12 (Moskau). — »Mjaskowskijs Sonaten« von *Igor Gljeboff.* »Das Hauptsächliche in Mjaskowskijs Musik ist die Intensität des musikalischen Denkens und die Ton-Dynamik, d. h. der Kampf der Ton-Ideen in ihrer dialektischen Entfaltung. Hieraus erklärt sich der starke Zug Mjaskowskijs zur Form der Sonate.« — »Anatol Alexandroff« von *Victor Beljajeff.* Alexandroff ist kein »Modernist«, er ist, seiner Natur nach, »Traditionalist« und als solcher entwickelt, vertieft und verfeinert er die russische Musik, ohne neue Richtungen zu geben. — »W. P. Schirinskij« von *Victor Beljajeff.* Eine eingehende Würdigung des jungen Komponisten. — »Die Vokal-Schöpfungen von Alexander Alexejewitsch Schenschin« von *Victor Beljajeff.* — »Neue Musik in Leningrad« von *S. Ginsburg.* — »Neue Musik in Rostow am Don« von *W. Portugaloff.* *M. K.*

MUSIKBLADET OG SANGERPOSTEN (August—Dezember 1925, Oslo). — »Das Musikkonservatorium,« Jahresbericht für 1924—1925 von *P. Lindemann.* — »Über die Stimmbänder« von *Einar Feiring.* — »Gegen die moderne Orgel« von Domorganist *Ervin Zillinger,* eine Übersetzung aus der Leipziger »Zeitschrift für Musik« von *Arne Ertnæs.* — »Schwedische Kirchenorgeln« von *Thorolf Höyer-Finn.* — »Harmonien — 160 Jahre,« zur Erinnerung an den gleichnamigen Musikverein in Bergen, den ältesten Musikverein Norwegens. — »Die Naturgesetze der Musik« von *Lilli Eberhard.* *Jón Leifs*

✶ K R I T I K ✶

BÜCHER

CECIL GRAY: *A Survey of Contemporary Music.* Verlag: Oxford University Press, London 1924.

Dies Buch des englischen Kritikers bringt eine kritische Auseinandersetzung mit der neueren und neuesten Musik von etwa 1900 an bis zur Gegenwart. Es unterscheidet sich sehr erheblich von anderen Büchern seiner Art durch seine Methode sowohl, wie auch durch die Ergebnisse, zu denen es gelangt. Cecil Gray trennt zwischen historischer und ästhetischer Bedeutsamkeit. Er scheidet den historischen Gesichtspunkt mit Bezug auf die Gegenwart völlig aus, weil es erst in der Zukunft ersichtlich sein wird, welche Rolle in der Entwicklung der Kunst den prominenten Komponisten der Gegenwart zufällt. Er hält sich nur an das ästhetische Moment, legt den Maßstab großer Kunst an die Werke unserer Zeit. Sein Standpunkt wird klar durch das folgende Beispiel: Philipp Emanuel Bach spielt in der Entwicklungsgeschichte der Kunst eine ungleich größere Rolle als etwa die altenglischen Madrigalisten. Trotzdem sind diese Madrigalisten bei weitem größere und vollendetere Künstler als Ph. E. Bach, weil ihre Kunst noch jetzt jung und frisch, die Bachs hingegen veraltet anmutet. Die wenigen deutschen Kritiker, die sich ernsthaft mit der Betrachtung der neuen Musik abgegeben haben, stellen den entwicklungsgeschichtlichen Standpunkt, das Revolutionäre in den Vordergrund. Ihre Einschätzung der Künstler muß daher einseitig modern eingestellt bleiben. Sie entschuldigen gern und beschönigen Fehler der Modernen durch die Betonung des Fortschritts, des Neuen. Dieser Tendenz gegenüber tut eine Ergänzung vom rein künstlerischen Standpunkt aus durchaus not. Cecil Gray bietet sie, und dies macht sein Buch auch für Deutschland wertvoll und wichtig. Man müßte es ins Deutsche übersetzen. Den Wegbereitern der modernen Kunst wird Grays Buch freilich wenig Freude machen, weil es zeigt, wie gering die rein künstlerischen Werte sein können und auch oft tatsächlich sind, trotz hochinteressanter Neuerungen. Sehr bedeutend im Gedanklichen ist schon das erste einleitende Kapitel über das 19. Jahrhundert, das einleuchtend feststellt, daß in jeglicher Kunst »das Romantische das eigentlich musikalische Element ist«. Für Gray ist jede große Musik romantisch, welchem Zeitalter sie auch entstammen mag. »Weg von der Romantik« ist ein sehr billiges Schlagwort der neuesten Musik geworden. Wer Grays Darlegungen aufmerksam gelesen hat, wird gewichtige Bedenken aufsteigen fühlen gegen die antiromantische Tendenz der neuen Kunst. Er wird jedenfalls verstehen, daß eine gewisse Sehnsucht nach Romantik schon jetzt wieder zu keimen beginnt und daß wir in demselben Maße wieder zu ästhetisch vollgewichtiger Kunst kommen werden, in dem die romantische Seelenstimmung wieder wachsen wird. Strauß, Delius, Elgar, Debussy, Ravel, Strawinskij, Skrjabin, Schönberg, Sibelius, Bartók, Busoni, van Dieren werden in gesonderten, eingehenden Kapiteln behandelt. Ein Schlußkapitel faßt unter der wenig schmeichelhaften Marke: »Kleinere Komponisten« alles übrige zusammen: sämtliche neuen Italiener von Puccini an über Casella, alle Spanier, die jungen Franzosen, samt »Les Six«, das ganze junge Deutschland, aber auch Jung-England fast ohne Ausnahme. Man braucht durchaus nicht allen Urteilen Grays beizustimmen, man kann finden, daß er nicht selten in seinen Abschätzungen irrt. Dennoch aber sind diese bitteren Kapitel wert der ernstesten Beachtung, die sie wahrscheinlich nicht finden werden bei der Eitelkeit, Eingebildetheit und Selbstüberhebung vieler der modernen Matadore, bei der Beweihräucherung fast aller ihrer Taten im eigenen Lager. Mit ein paar kurzen Kostproben beschließe ich diesen Hinweis auf Grays inhaltreiches Buch. »In Deutschland hat der Zauberlehrling (Rich. Strauß) eine Flut von Musik losgelassen, in der das Land beinahe ertrinkt.« — »Den Doktoren Malipiero und Casella ist eine Übertragung von neurussischen Affendrüsen gelungen.« — »Les Six verbinden ein zweifelloses Talent für Reklame mit einem vollständigen Mangel an künstlerischer Fähigkeit.« — »Die spanische Nationalmusik hat bis jetzt keinen Borodin oder Mussorgskij hervorgebracht, sondern nur drei Rimskij-Korssakoffs, das heißt drei zu viel.« — »Nachdem Ravel in Daphnis und Chloe alles, was er zu sagen hatte, ein für allemal gesagt hat, zog er sich schleunigst in den Salon zurück, aus dem er auf einen Augenblick gekommen war, und in dem er seither geblieben ist.« — Was neu zu entdeckende Welten angeht, ist Gray sehr skeptisch. Neben der alten polyphonen Welt Palestrinas gibt es nur die neue harmonische Welt Monteverdis. Seither sind neue Kontinente nicht mehr entdeckt worden, es handelt sich nur um die Erschließung der verschiedenen Gegenden jener alten und

neuen Welt. »Bei Strawinskij befinden wir uns in barbarischen Ländern unter tropischem Himmel in einem Lande primitiver wilder Rhythmen, endloser Wiederholungen melodischer Formeln — im wahren Afrika der Musik.« — »Schönberg ist zum Nordpol der Musik gelangt, und zur antarktischen Eisbarriere.« — »In der Kunst wird dasjenige, was ganz neu ist, schnell welk und schal. Nur die ewigen Gemeinplätze sind ewig neu, obschon es wahr ist, daß nur das Genie ihre Neuheit entdecken kann.« Wer nach allen diesen Proben glaubt, daß Cecil Gray ein stumpfsinniger Bourgeois und fanatischer Feind des Neuen ist, der lese sein Kapitel über Schönberg — meines Wissens die erschöpfendste und eindringlichste, gerechteste Würdigung, die Schönberg bisher überhaupt gefunden hat. Er wird dann wissen, daß er es mit einem Geist von wahrer Qualität zu tun hat, und wird den Äußerungen dieses Geistes gebührende Achtung entgegenbringen, so herausfordernd, spöttisch und feindlich diese Äußerungen auch oft zu sein scheinen. Grays Buch erscheint zur rechten Zeit, wie fast alle guten Bücher.

Hugo Leichtentritt

W. BELAJEFF: *Alexander Konstantinowitsch Glasunoff. Material zu einer Biographie, Bd. 1. »Das Leben«, 1. Teil.* Verlag: Staatsphilharmonie, Leningrad (Petersburg).

Glasunoff, einst das »Wunderkind der neurussischen Schule«, jetzt seit mehr als fünfzehn Jahren der hochverdiente Direktor des Petersburger — oder muß man schon sagen Leningrader? — Konservatoriums, hat als Komponist nicht ganz das gehalten, was man sich von ihm versprach, als er als 16jähriger Realschüler seine 1. Sinfonie zur Aufführung brachte. Immerhin nimmt er unter den russischen Komponisten eine durchaus hervorragende Stellung ein — etwa die gleiche wie Pfitzner unter den Deutschen: ein »Altmeister« jetzt, von imponierendem Können, der erste und beste Repräsentant der musikalischen Majorität seines Landes, doch ohne das Göttermal des Einzigartigen, des Genies.

W. Belajeff, einer der tüchtigsten unter den russischen Musikschriftstellern einer unversehens herangewachsenen Generation, unternimmt es, die Biographie des nunmehr neunundfünfzigjährigen Meisters zu schreiben. Sein Werk ist ihm jedoch, wie er selbst gesteht, zu — das Wort ist hier am Platze — überlebensgroßen Dimensionen angeschwollen, und er nennt es daher nicht mehr »Biographie«, sondern »Material zu einer Biographie«. Die künstlerische Synthese wird wohl ein anderer vollenden müssen, wenn erst dieses gesamte »Material« vorliegt. Fürs erste ist es nur der erste Teil des ersten Bandes »Das Leben«, der die ersten neunzehn Jahre des an äußeren Erlebnissen armen, an innerem Geschehen reicheren Lebens Glasunoffs umfaßt. Dieser erste Band wird also mindestens noch zwei Teile haben. Der zweite Band soll dann »Das Schaffen und die Persönlichkeit«, der dritte — »Die Werke« behandeln. Das Material, das Belajeff vorlegt, ist sehr reich, vielleicht sogar etwas zu reich. Zeitgenössische Zeitungskritiken z. B. bieten späteren Generationen doch nur in den allerseltensten Fällen noch einiges Interesse. Besonderen Wert verleiht dem Buche der Umstand, daß vieles darin nach den Erzählungen Glasunoffs selbst niedergeschrieben ist. Diese Teile haben also den authentischen Charakter einer Selbstbiographie. Reicher, überaus interessanter Bildschmuck ist dem Buche beigegeben. Die Ausstattung ist für Sowjet-Verhältnisse überhaupt erstaunlich gut. Hoffentlich lassen die übrigen Teile und Bände dieses verdienstlichen Werkes nicht allzulange auf sich warten — wie das im Buchwesen der Sowjetrepubliken leider zur Regel geworden ist.

Oskar v. Riesemann

J. HANDSCHIN: *Mussorgskij. Versuch einer Einführung. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich auf das Jahr 1924.* Kommissionsverlag: Hug & Co., Zürich.

Über dieses Büchlein eines ehemaligen Professors am Petersburger Konservatorium kann man sich kurz fassen. Es bietet, außer einigen biographischen Daten, herzlich wenig. Wer hier etwa Aufschluß über Mussorgskijs kompliziertes Seelenleben oder über seine der Rätsel genug bietenden letzten Lebensjahre suchen wollte, wird diese nicht schwerwiegende Arbeit enttäuscht aus der Hand legen. Hier findet man nicht mehr, als in Calvocoressis bekannter, höchst ungenügender Lebensbeschreibung.

Kurt v. Wolfurt

MAX BROD: *Leoš Janáček. Leben und Werk.* Wiener Philharmonischer Verlag A.-G., Wien.

Es ist das schöne Vorrecht des Biographen, von seinem Helden begeistert zu sein. Max Brod verzichtet auf dieses Vorrecht nicht. Und dies um so weniger, als er für sich das Verdienst in Anspruch nehmen darf, die Bedeutung Leoš Janáčeks als der erste erkannt und publizistisch vertreten zu haben. Janáček mußte sich erst

dem Alter des Patriarchen nähern, ehe er das Glück hatte, mit seiner Oper Jenufa, die zwölf Jahre nach ihrer Brünner Uraufführung endlich an das tschechische Nationaltheater in Prag kam, die Aufmerksamkeit seiner Volksgenossen zu wecken und festzuhalten. Mit der »Jenufa« hat er sich aber auch zahlreiche deutsche Bühnen erobert, und selbst in Amerika ist ihm der Erfolg nicht versagt geblieben. Mit der ihm eigenen, aus unmittelbarem künstlerischen Nachempfinden geborenen Leidenschaftlichkeit entrollt Max Brod, der Meister des Stils und prägnanter Darstellung, Leben und Wirken Janáčeks, schält überall, in den Opern, den Chören und theoretischen Schriften, den Kern heraus und unternimmt den ersten Versuch, alle Werke Janáčeks festzustellen, was bei der Sorglosigkeit, mit der Janáček seinen Schöpfungen gegenüber erfüllt ist, keine leichte Aufgabe war. Brods chronologisches Verzeichnis ist, trotzdem Janáčeks 70. Geburtstag 1924 Anlaß für essayistische und monographische Abhandlungen gab, nur in dem Sinne ergänzt worden, als einige Kompositionen aufgefunden wurden, die Max Brod noch als verloren betrachten mußte. Die Monographie, bis zum letzten Worte erfüllt vom heißen Atem Brodscher Diktion, bildet einen wertvollen Beitrag zur Kenntnis der zeitgenössischen Musikströmungen. *E. Rychnovsky*

J. G. PROD'HOMME: *L'opéra.* (1669—1925.) Verlag: Librairie Delagrave, Paris.

Der verdienstvolle französische Musikforscher Prod'homme legt uns in seinem neuesten Bande eine geschichtliche Studie über das Pariser Opernhaus vor, die als Ergänzung zu jeder Geschichte der französischen Oper schätzbar ist. Das Buch verfolgt die Schicksale der Pariser Oper an ihren verschiedenen Stätten während ihres ehrwürdigen Alters von mehr als 250 Jahren. In vier Jahrhunderte führt uns diese gedrängte, aber dennoch kulturgeschichtlich gewichtige und reizvolle Darstellung, von den Tagen Lullys bis zu Debussy und Strawinskij. Die einzigartige Stellung der Pariser Oper in der musikalischen Welt wird klar herausgestellt. Eine Menge statistischer Aufstellungen kommt hinzu, die mit ihrer geschickt angeordneten Masse von Einzelheiten anschaulich belehren über die vielen Generationen von Operndirektoren, Kapellmeistern, die sämtlichen aufgeführten Werke in chronologischer Reihenfolge, die wichtigsten Sänger und Sängerinnen, Größen des Balletts. Es folgt eine Beschreibung der verschiedenen Opernhäuser und schließlich eine wertvolle und hochinteressante Bibliographie von Schriften über die Pariser Oper und damit zusammenhängende Themen, mit bewunderungswertem Fleiß aus entlegensten Winkeln zusammengeholt. *Hugo Leichtentritt*

ŒUVRES EN PROSE DE RICHARD WAGNER. *Traduites en français par J. G. Prod'homme. Band 13.* Verlag: Librairie Delagrave, Paris.

Mit dem 13. Band, der zweiten Hälfte des 10. Bandes der »Gesammelten Schriften« entsprechend, ist die 1907 begonnene Arbeit zum Abschluß gebracht (vgl. »Musik« 1924 S. 762). Ein sorgfältiges Namen- und Sachverzeichnis ist hinzugefügt, die Ausgabe durch Verweise auf die Seitenzahlen der Gesammelten Schriften so eingerichtet, daß sie jederzeit mit dem Original verglichen werden kann. Der Verfasser hofft, den französischen Lesern, die tiefer ins Werk des Dichter-Musikers eindringen und die Tragweite seiner Kunst erfassen wollen, mit seiner Arbeit gedient zu haben. Der Übersetzung der Prosaschriften geht eine Übertragung der dramatischen Dichtungen zur Seite, von der 1922—1923 bereits vier Bände (Lohengrin, Tristan, Meistersinger, Parsifal) vollendet worden sind. *Wolfgang Golther*

ALBERT A. STANLEY: *Greek Themes in modern musical Settings.* Verlag: The Macmillan Company, Neuyork.

Um das Thema des vorliegenden umfangreichen Buches zu verstehen und seine Bearbeitung zu würdigen, muß man wissen, daß auf den englischen und auch den größeren amerikanischen Universitäten das altklassische griechische und lateinische Drama nicht nur ein Gegenstand philologischen Studiums ist, sondern in häufigen tatsächlichen Aufführungen anschaulich und lebendig gemacht wird. Professor *Stanley*, Vorsteher der musikalischen Abteilung der *Universität von Michigan*, vereinigt in einem ansehnlichen Bande seine Kompositionen zu Alkestis und Iphigenia in Tauris von Euripides, zu den Menaechmi des Plautus, seine musikalische Bearbeitung von Originalfragmenten alter griechischer Musik und andere Kompositionen, die in Beziehung stehen mit seiner Kenntnis der antiken Tonkunst und des antiken Dramas. Außer den Partituren werden noch inhaltsreiche und dankenswerte literarische Studien dargeboten, die sich mit den allgemeinen Problemen antiker

Musik, mit bühnentechnischen Fragen, Tänzen, Kostümen bei der Aufführung u. dgl. beschäftigen. Das Ganze gibt dem Leser einen sehr anschaulichen Begriff von dem Eifer und den sachkundigen Bemühungen, die man auf der Universität von Michigan dem antiken Drama entgegenbringt. Der Band bildet einen Teil der von der Universität herausgegebenen humanistischen Serie. Mit seinen zahlreichen Musikstücken in voller Partitur, seinen gelehrten Abhandlungen, seinen Winken für praktische Aufführung, seinen photographischen Tafeln wird er auch in Deutschland allen jenen zur Einsicht und zum Studium wertvoll sein, die mit der Aufführungspraxis antiker Dramen zu tun haben. *Hugo Leichtentritt*

GUGLIELMO BILANCIONI: *La voce parlata e cantata, normale e patologica.* Verlag: Casa Editrice Luigi Pozzi, Roma 1923.

»Die Sing- und Sprechstimme, in gesundem und krankem Zustand, Leitfaden zum Studium der biologischen Phonetik« betitelt der Verfasser sein den Musiker wie den Stimmforscher gleicherweise angehendes Werk. Hätte er im Titel statt der Fremdwörter pathologisch und normal »sana ed ammalata« gesetzt, so wäre die Sinfonie in A-dur fertig gewesen. Und wenn man dann damit die wortgetreue deutsche Übersetzung vergleicht und beides laut liest, so hat man in nuce den Kern des italienisch-deutschen Gesangsproblems. Das in Wirklichkeit für den Italiener nicht existiert, da ihm eben seine Sprechweise (Phonetik!) schon vom Kindesalter an die Hindernisse erspart, die unsere Sprache und deren vernachlässigte Phonetik vor und in den Stimmwerkzeugen des Deutschen in organverkümmernder Weise auftürmt. Wie viele (und oft vergebliche!) Jahre verschwendet bei uns die Mehrzahl der Singschüler, bis ihre »Kunststimme« fertig (leider oft im üblen Sinne des Worts) ist. Die Italiener kennen diesen Begriff gar nicht, weil ihnen das Gegenteil nicht zum Bewußtsein kommt: Der abends auf dem Heimweg angesäuselt nach Hause singende Arbeiter oder Bauer hat in neun von zehn Fällen für unser Ohr »Kunststimme«. Bilancioni berührt in seinem nach allen Seiten anregenden Buch auch diese Fragen, aber er scheint die Schwierigkeiten der deutschen Stimmbildung im Vergleich zur italienischen zu unterschätzen. Interessant sind die Urteile des Verfassers über die Ursachen des auch von ihm festgestellten Niedergangs der italienischen Gesangskunst. Er macht hierfür u. a. auch die — Demokratisierung des Gesangs verantwortlich, ferner den deklamatorisch-sinfonischen Stil der modernen Oper, der die »gesungene Melodie« nicht mehr kenne, sodann die »Universalisierung« des einzelnen Sängers, der die gesamte Produktion reproduzieren wolle, statt sich zu spezialisieren und entweder den klassisch-antiken Stil oder die »Wagnersche Deklamation bis zur ultradialogisierten Entwicklungsform des zeitgenössischen Musikdramas« zu kultivieren. Das Buch Bilancionis ist glänzend ausgestattet, wie selten italienische Bücher, illustrativ reich, fast überreich und enthält am Schluß eine fast 40 Seiten lange Bibliographie, in der ich aber neben andern (im Text angezogenen) deutschen Autoren auch E. Barths seinerzeit hier besprochenes großes Buch vergeblich suchte.

Fr. B. Stubenvoll

ALFRED EINSTEIN: *Das Neue Musik Lexikon* nach dem *Dictionary of modern Music and Musicians* herausgegeben von *A. Eaglefield-Hull*, übersetzt und bearbeitet von Alfred Einstein. Verlag: Max Hesse, Berlin.

Ein deutsches Nachschlagewerk, das eine Übersicht über die Entwicklung und Form der Musik unserer Tage und ein vollständiges Verzeichnis der Musiker von heute gegeben hätte, fehlte bisher. Das allbekannte Riemann-Lexikon, in seiner universellen Art unerreicht, verfolgt seiner Anlage nach andere Ziele, als daß es gleichzeitig diese wichtige Aufgabe hätte erfüllen können. Einstein, der Herausgeber der Riemann-Neuauflagen, hat nun mit der vorliegenden Übersetzung und geschickten Bearbeitung des englischen Dictionary of modern Music and Musicians die Lücke geschlossen und *das* Werk geschaffen, das man den großen Zeitenspiegel der Neuen Musik nennen könnte. Namhafte Mitarbeiter aller Länder werfen in kurzen Artikeln Schlaglichter auf die Entwicklung der Musik in ihren Staaten während der letzten Jahrzehnte — diese Aufsätze gehören zum Wertvollsten des Ganzen —, und wenn man auch in manchen schwierigen Fragen der Neuen Musik anders urteilt und das Schaffen mancher moderner Komponisten anders werten möchte, so bleibt das Werk doch der verdienstvolle, im ganzen glänzend gelungene Versuch, auf internationaler Basis die gesamte heutige Musiklage zu erfassen und zu sichten. Wer den Zusammenhang mit dem Vielerlei der modernen Richtungen wahren will, sei er Musiker oder Musikliebhaber, wird als Hilfsmittel das Neue Musiklexikon verwenden. *Eberhard Preußner*

MUSIKALIEN

SERGE PROKOFIEFF: *Zehn Tanzstücke für Klavier op. 12.* Verlag: P. Jurgenson-R. Forberg, Leipzig.

— *op. 22. Visions Fugitives*; *op. 25 Gavotte aus der »Symphonie classique«*, Klavierübertragung des Autors; *op. 26 Klavierkonzert*; *op. 28 Dritte Sonate*; *op. 29 Vierte Sonate*; *op. 31 Contes de la vieille grand-mère*; *op. 32 Vier Tanzstücke*; *op. 38 Fünfte Sonate.* Alles für Klavier. Verlag: A. Gutheil, bei Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Prokofieff gehört heute, gemeinsam mit Strawinskij, zu den meist genannten russischen Komponisten. Ob sein Erfolg von Dauer sein wird, läßt sich schwer voraussagen. Als er vor einiger Zeit, im Rahmen eines Kompositionsabends, in Berlin auftrat, verblüffte sein unfehlbares, höchst virtuoses, aber auch etwas blasiertes Klavierspiel. Und die Anhäufung seiner Kompositionen in einem einzigen Konzert enttäuschte diejenigen, die von einzelnen seiner Werke bei früheren Gelegenheiten größere Eindrücke empfangen hatten. Das war bei mir in bezug auf sein Klavierkonzert op. 26, vorgetragen von Alexander Borowskij, der Fall, das eine stärkere Wirkung auf mich ausübte, als irgendeines seiner anderen Werke. Die ungewöhnliche melodische Ader Prokofieffs und sein durchaus diatonisches Empfinden treten hier deutlich zutage. Ebenso die vollkommen homophone Grundlage seiner Musik. Ein geradezu klassisches Beispiel, wie man, auch heute noch, der Diatonik völlig neue Seiten und Beleuchtungen abgewinnen kann. Das Ganze ein überzeugender Wurf. Der langsame Satz (Thema mit Variationen) ein weitausgesponnenes, lyrisches Gebilde. Das Orchester durchsichtig und wohlklingend, trotz vieler Reibungen. Es kommt eben darauf an, wie man solche Reibungen instrumentiert. Reger hätte in solchem Falle schwerfällige Nüsse zu knacken gegeben; Prokofieff aber geht mit Grazie darüber hinweg. Der Schlußsatz mit großen Steigerungen, endet in orgiastischem C-dur-Jubel. Der C-dur-Dreiklang aber mit den Noten h und d durchsetzt: eine Methode, mit der Prokofieff überhaupt seine Dreiklänge zu würzen sucht. — Seine Sonaten, zum Teil in ganz jungen Jahren entstanden und später überarbeitet, reichen an das Klavierkonzert nicht heran. Immerhin verrät sich in ihnen eine glänzende Begabung. Ihre draufgängerische Art erinnert an viele Züge von Skrjabin, der auf den jungen Prokofieff Einfluß gehabt haben muß. Im übrigen ist Prokofieffs Stil gänzlich anders geartet: nüchterner; zwar ebenso stürmisch, aber weniger heißblütig; durchsichtiger und ohne Romantik. In der Gavotte op. 25 gibt er sich klassisch. Ihr ähneln die Gavotten aus op. 12 und op. 32, wobei fesselnde Harmonien und manche nüchterne Wendung seltsam miteinander verflochten sind. Für das Tanzstück hat er offenbar eine Vorliebe. Bezeichnende Beispiele dafür (Marsch, Rigaudon, Menuett, Allemande, Mazurka usw.) sind in op. 12 und op. 32 zu finden. Sie stammen aus verschiedenen Zeiten und zeigen nicht immer denselben Wert. In den »Visions fugitives« op. 22 und den »Erzählungen einer Großmutter« op. 31 arbeitet Prokofieff mit polytonalen Akkorden, die auch sonst an manchen Stellen bei ihm hervortreten. Im ganzen geht seine Kunst nicht allzusehr in die Tiefe und besticht durch manche frappante Wendung und weltmännische Haltung. Auch Debussy hat dieser Musik in ihren Anfängen Pate gestanden, und es bleibt abzuwarten, in welcher Weise Prokofieff sich weiter entwickeln wird.

Kurt v. Wolfurt

SERGE PROKOFIEFF: *Zweites Konzert für Klavier und Orchester in g-moll, op. 16.* Verlag: A. Gutheil, Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Prokofieff scheint sich zum Spezialisten für Klavierkonzerte auszubilden. Das nötige Rüstzeug dazu hat er: die souveräne Beherrschung eines *klingenden* Klaviersatzes, aufbaufähige Themeneinfälle und die Schattierungsfreude bei der Mischung zwischen Klavier- und Orchesterfarben. Da er auch rhythmisch lebendig zu schreiben versteht, so bringt er stets etwas eigenartig Prickelndes zustande. Schade ist nur, daß sich bei ihm auf weite Strecken hin der Virtuose seligen Angedenkens erschreckend laut meldet. Dann regnet es nichts als landläufige Akkordpassagen und glitzernde Läufe, auf die man heute nicht mehr so leicht hineinfällt. Pompös ist der rechte Ausdruck auch für dies zweite Klavierkonzert, das durch einige markante Themen, so gleich das Hauptthema und das tänzelnde Allegrothema des ersten Satzes, besonders für sich einnehmen könnte. Der 2. Satz, ein Scherzo, ist mit seinen ununterbrochenen Sechzehntelfiguren für jeden Pianisten — eine glänzende Fingerübung. In den beiden Schlußsätzen siegt die Technik gänzlich. Nur der d-moll-Gedanke des letzten Satzes, den der Klavierpart überaus fein verarbeitet, schmeckt nach »absoluterer« Sprache. Kein

Konzert neuer Formen oder Ausdrucksmittel, aber sicher ein wirkungsvolles.

Eberhard Preußner

SERGE PROKOFIEFF: *Ouvertüre über jiddische Themen op. 34.* Verlag: A. Gutheil, Moskau.

Ein für Klarinette, Streichquartett und Klavier geschriebenes, schwung- und effektvolles alfresco-Stück, das man auf Einzelfeinheiten nicht näher untersuchen soll. Schon deshalb nicht, weil es keine besitzt. Die Streichmittelstimmen tremolieren, das Klavier figuriert die Harmonie; Klarinette, Violine und Cello lösen sich beim solistischen Vortrag ab oder treiben einen bescheidenen, akkordbrechenden Kontrapunkt. — Der Titel vermerkt ausdrücklich das Wort »jiddisch«. Jiddisch ist ein Jargon, eine nur durch ihr Vorhandensein gerechtfertigte Kreuzung entwurzelter Sprachelemente. In diesem Sinne sind auch die beiden hier verwendeten Melodien, das rhythmisch bewegte Hauptmotiv und das getragene Seitenthema, jiddisch. Jüdisch sind sie teils längst nicht mehr, teils nie gewesen. Das Hauptmotiv ist zweifellos arabischen Ursprungs und dürfte seinen Weg über die Levante nach Rußland gefunden haben. Das Gesangsthema mutet bis auf seinen verbogenen Schlußfall echter an, erscheint jedoch in gänzlich unorientalischer Harmonisierung. — Melodie und Harmonie sind letzten Endes dasselbe: letztere drängt den nämlichen musikalischen Stoff vertikal zusammen, den jene horizontal gliedert.

Alexander Jemnitz

IGOR STRAWINSKIJ: *Aus »Pulcinella«, nach Pergolesi: Gavotte con Variazioni für Klavier. — Scherzino für Klavier. — Con queste paroline für tiefe Stimme und Klavier.* Verlag: J. & W. Chester, Ltd., London.

Wer Strawinskij und der ganzen modernen Musik besonders gram ist, der greife zu diesen Heftchen. Er wird hier den berüchtigten Neutöner durch den Wohlklang eines Pergolesi gebändigt finden und ein feines Stilempfinden antreffen, das entzücken muß. Das dem Klange des Pulcinella-Balletts Strawinskij-*Eigene* geht freilich bei dieser Übertragung auf das Klavier verloren. So bleiben wirklich nur leicht spielbare, sogar gesangliche Stücke harmlosester Natur übrig. *Eberhard Preußner*

R. GLIÈRE: *24 Pièces caractéristiques pour la jeunesse pour Piano op. 34.* Verlag: P. Jurgenson, Rob. Forberg, Leipzig.

Methodisch gut aufgebaut, mit frischer, natürlicher Erfindung geschaffen, haben diese Unterrichtsstücke noch den Vorteil, daß sie die Schüler mit der Klangwelt gemäßigt moderner Musik vertraut machen. Gerade in dieser Hinsicht werden sie manchem Lehrer sehr willkommen sein. Als besonders gut und nützlich seien aus Heft III das Scherzo und der »Danse des badins« genannt. Endlich wieder einmal Vortragsstücke für den Klavierunterricht der Mittelstufe, wie sie sein sollen.

Eberhard Preußner

ARTHUR HONEGGER: *König David.* Verlag: Gebrüder Fœtisch, Lausanne.

Von den jungen modernen Musikern sind bisher Werke für gemischten Chor noch so gut wie gar nicht geschrieben worden. Das hat seine guten Gründe. Die Stimme läßt sich nicht vergewaltigen, Stimmumfänge, dynamische Möglichkeiten, auch Treffschwierigkeiten finden im Zusammenarbeiten von Frauen- und Männerstimmen ihre Grenzen, die feststehen und sich auch nicht durch eine neue harmonische oder tonale Idee verrücken lassen. So ist es auch nur natürlich, daß Honegger der Singstimme, solistisch und chorisch, einen Duktus läßt, der sich nicht wesentlich von unserem tonalen Fühlen entfernt. Um so energischer tut das die überall sehr charakteristisch geschriebene Orchestermalerei, die sich in einzelnen Nummern zu selbständiger Leistung erhebt. Starker Ausdruck ist in dieser Musik, die in einem Satz (die Klage von Gilboa) sogar Töne nur vokalisiert, ohne Unterlage von Worten, die im Tänzerischen, im Jubelgesang wie in der Klage und im Preislied durch Farben überrascht und selbst das einfache Lied wie den Choral nicht zum Charakterisieren von Stimmungen verschmäht. Es kommt dadurch in dieses Oratorium eine Buntheit des Gesangs, der Wirkung und der Stile, die dem einheitlichen Wurf nicht ganz würdig zu Gesicht steht. Darum nannte Honegger das Werk wohl auch sinfonischen Psalm. Es ist so viel rechte und echte Musik darin, daß man gespannt sein darf, das Werk öffentlich zu hören. Es wäre ein wundervolles Experiment, die Tragfähigkeit atonaler Gedankengänge im Klang lebendiger Stimmen nachprüfen zu können. *Kurt Singer*

ARTHUR HONEGGER: *Chant de Joie für Orchester. Klavierauszug zu vier Händen.* Verlag: Maurice Senart, Paris.

Eine Schöpfung mit den typischen Merkmalen der jungfranzösischen Schule. Unbekümmert um alle Problematik sinfonischen Gestaltens musiziert Honegger mit dem vollen Orchester drauflos, erhitzt wuchtig getürmte Akkordmassen mit rhythmischer Elementarkraft zu einem Rausch von Klang und Bewegung, beschwichtigt den Sturm der Leidenschaft durch einen siegfried-idyllisch ausgesponnenen Mittelsatz, um ihn mit desto größerer Vehemenz von neuem zu entfachen, indem er jetzt das zum dionysischen Hymnus gesteigerte Gesangsthema des Idylls als machtvollen Cantus firmus hineindröhnen läßt und so das grandios ausklingende Poème de l'Extase zu einer Art natürlicher Dreistrophigkeit abrundet. All das vollzieht sich im Laufe ganz weniger Minuten, fast in dem gleichen Tempo, wie Honeggers »Schnellzuglokomotive« vorüberbraust. Obwohl der vorliegende Klavierauszug kein Urteil darüber erlaubt, darf mit Sicherheit angenommen werden, daß der Komponist des »Pacific 231« auch in diesem Orchestersketch die moderne Farbenpalette virtuos auszunützen weiß. Nach alledem steht zu erwarten, daß unsere Dirigenten das effektvolle Konzertstück, das sich mit einer Widmung an Meister Ravel schmückt, nicht unbeachtet lassen werden. *Alfred Morgenroth*

ARTHUR HONEGGER: *Deuxième Sonate pour Violon et Piano.* Verlag: Maurice Senart, Paris.

Eine sehr beachtenswerte, vornehmes Gefühl und strenge Selbstzucht des Verfassers offenbarende, aber stilistisch von Satz zu Satz verschiedenes Gepräge zeigende Arbeit. Der geistreiche Komponist scheint — seiner expressionistischen Ausdrucksformen mit impressionistischer Veranlagung paarenden Natur nach — beim Ausführen der einzelnen Abschnitte vom wechselnden Eindruck der veränderten Aufenthaltsorte allzu stark beeinflußt worden zu sein: der erste Satz seines 1919 entstandenen Werkes wurde nämlich — laut des Autorenvermerkes — in Paris, der zweite im Schweizer Engelberg, der dritte wiederum in Paris beendet. Der am tiefsten schürfende, anmutig ernste erste Satz verrät unverkennbaren Schönbergschen Einfluß und bewegt sich mit anerkennenswerter Folgerichtigkeit innerhalb der — hier auf den Grundton h bezogenen — Zwölfhalbtonskala. Er bildet dabei (ein wichtiges Kennzeichen echter »modernen« Anlage!) seine horizontalen und vertikalen Linien aus ganz einheitlichem Material, enthält ein zart gefärbtes, zum weiten Bogen ausgespanntes Gesangsthema und läßt nur eine rhythmisch etwas gegensätzlichere Gliederung vermissen. Der zweite Satz — ein Larghetto — befriedigt weniger: er transponiert den Brahmsschen Wortschatz ohne wesentliche Steigerungen, ohne inneren Fortschritt ins »Atonale« und wirkt eigentlich allein dieses Fehlers und dessen lehrreicher Folgen halber interessant. Der dritte Satz wandelt auf primitiveren Bahnen und führt einige volkstümlich einfache, diatonische Motive in klanglich sehr reizvoller Art und mit hohem technischen Können durch. Dieser temperamentvolle, schmissige Satz atmet Unmittelbarkeit und schließt die Sonate in frischer, für sie einnehmender Weise ab. *Alexander Jemnitz*

WALTER SCHULTHESS: *Drei Klavierstücke op. 12.* Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

An die Eigenarten der Schultheßschen Harmonik gewöhnt man sich. Wenn man diese Stücke ein paarmal gespielt hat, klingen sie einem flüssig, und man gewinnt sogar Glauben an die harmonische Logik, von der Schultheß überzeugt ist; aber kaum den Glauben an tiefere Bedeutung dieser Stücke. Belege für die Verwendbarkeit der theoretischen Erkenntnisse, Darstellungen einer Formanschauung, das sind sie. Mehr darf man hinter ihnen nicht suchen. *Rudolf Bilke*

ALFREDO CASELLA: *Concerto per due violini, viola e violoncello.* Verlag: Universal-Edition, Wien-Neuyork.

Über Casella ist eine spitzige »si non è vero«-Anekdote im Umlauf. Er soll sein neuestes Werk Strawinskij anläßlich dessen letzten italienischen Aufenthaltes vorgespielt und ihn dann um seine Meinung befragt haben. »Ich persönlich habe ja gar nichts dagegen,« lautete die Antwort. »Aber mein Verleger — der wird Sie einklagen!« — Man denkt beim Lesen des ersten Satzes unwillkürlich an dieses boshafte Histörchen. Die rauschende »Sinfonia«, die hier auf eiligen Quintenfüßen vorbeizieht, gemahnt nicht allein durch ihr unvorsichtiges »Vittoriosamente« an den »Marche triomphale du diable« aus der »Geschichte des Soldaten«. Der Verleger dürfte da seinen Prozeß auf Schadenersatz zweifellos gewinnen ... Der folgende Satz enthält hingegen eine auf volkstümlichen Italianismen schaukelnde »Siciliana« von hohem ästhetischen Reiz. Ein grundauf kultivierter, feinsinniger Stadtmensch, der moderne Schöngeist und an Eindrücken über-

reiche Nervenkünstler spiegelt sich in der schlichten Volksweise, durchpilgert erkenntnisbeladen die heimatliche Landschaft und gewinnt ihrem Charakter neue Einzelzüge ab. Ob er wohl auch ohne das literarische Erlebnis — ohne das Beispiel Béla Bartóks seine Liebe zur Scholle entdeckt hätte? . . . Weniger gelungen ist der dritte Satz, ein »Minuetto, Recitativo, Aria«, dessen problematische Violinkadenz am satztechnischen Grundübel des Werkes, am viel zu ausschweifenden Gebrauch der leeren Saiten leidet, die — zumal wenn sie mit melodieführenden Ober- oder Unterstimmen doppelgriffig gepaart sind — überlaut hervortreten und die eigentliche Hauptlinie zerstören. Beim Schlußsatz, einer flotten »Canzone«, guckt Strawinskijs Verleger wieder kopfschüttelnd zur Türe herein.

Alexander Jemnitz

JOSIE MALLIA-PULVIRENTI: *Espressionismo: Poema sinfonico per orchestra.* Verlag: J. & W. Chester, Ltd., London.

Die Partitur dieses Werkes, zu dessen Wiedergabe ein Riesenorchester mit Celesta und zwei Harfen erforderlich ist, zeigt eine sehr sorgfältige Durcharbeitung. Bei den Violinen sind die Striche, bei der Celesta ist sogar der Fingersatz angegeben. Der Komponist setzt sich offenbar hohe Ziele und sucht gleichzeitig alle Einzelheiten der Ausführung sicherzustellen. Man wird bei einem so außerordentlich komplizierten Werke auf Grund des Notenbildes kein Endurteil abgeben dürfen, sondern mit seiner Meinung zurückhalten müssen, bis eine Aufführung klare, abschließende Formulierungen ermöglicht. In den Themen und ihrer Verarbeitung vermag ich keine überragende Schöpferkraft des Komponisten zu erkennen, und die Behandlung des Orchesters ist oft recht schematisch; sie nimmt wenig Rücksicht auf die klangliche Eigenart und die besondere Technik der einzelnen Instrumente. Die strenge Sonderung der drei Klanggruppen (Holz, Blech, Streicher) und die, ach, so beliebten Oktavverdoppelungen passen schlecht zu den rücksichtslos modernen Tendenzen des Werkes. Man mag das Brahmsische oder das Schumannsche Orchester verdreifachen, es wird trotzdem matt und farblos wirken. Die Masse tut es nicht. Da außerdem fast alle Instrumente ununterbrochen beschäftigt werden, bleiben wenig Steigerungsmöglichkeiten. Zu bemerken ist hierbei noch, daß der volle Blechchor inmitten des Orchesters orgelartig, fast weich wirkt; eine einzelne, kraftvoll dazwischenfahrende Trompete richtet unter Umständen mehr aus. Manches thematisch Wichtige wird unhörbar bleiben, weil ein Instrument nur durch abweichende Klangfarbe oder durch distanzierte Verwendung die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Gewiß, der Kapellmeister hört alles, aber es kommt darauf an, was das Publikum hört. Feinheiten und Einzelheiten mögen nur in den vorderen Reihen des Saales oder Theaters vernehmbar sein, aber das Wesentliche muß bis zur Galerie dringen. Es gibt keinen erfolgreichen Komponisten, der gegen das Gesetz der Deutlichkeit, der Überdeutlichkeit des Wesentlichen verstoßen hätte. Nebenbei sei bemerkt: Es zeugt von unklarem Denken, daß Mallia-Pulvirenti nicht eine dichterische oder ethische *Idee* verherrlichen wollte, sondern einen *Stil*, noch dazu einen fast schon überlebten Zeitstil. Man kann wohl expressionistisch komponieren (tut es allerdings heute kaum noch), aber man kann nicht den Expressionismus in Musik setzen. Denn eine künstlerische Ausdrucksform ist als Objekt, als Inhalt einer künstlerischen Darstellung unmöglich. Diese »beiläufigen« Bemerkungen sollen, wie schon erwähnt, kein Endurteil bedeuten. — Anordnung, Stich und Druck der Partitur können als mustergültig, als vorbildlich bezeichnet werden. *Richard H. Stein*

ERWIN SCHULHOFF: *Fünf Stücke für Streichquartett.* Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Ein Band, der nach derselben Methode hergestellt zu sein scheint, wie die Buttingschen Quartette. Auch diese fünf Stücke sind selbständige Existenzen, keins ist auf das andere angewiesen. Man kann sie trennen, umstellen, man kann jedes für sich aufführen. Spielt man aber eins, so ist der Appetit auf das nächste rege. Schließlich will man keins entbehren. Es handelt sich um Tänze: Valse viennese, Czeca, Tango milonga, Tarantella, dazwischen steht eine Serenata. Vor allen diesen Bezeichnungen steht: »alla«. Die Formen sind also nur Anhaltspunkte, vielleicht auch Inspirationen. Man empfängt nicht den Eindruck, daß Gedanken in die Form gezwängt wurden, sondern eher scheinen die rhythmischen Kräfte der Form die Gedanken geweckt zu haben. Das Bestechende dieser Kompositionen ist die Freiheit der Linienführung, der gelöste Schwung, das Ungesuchte. So schreibt nur einer, dem Musik Dasein bedeutet. *Rudolf Bilke*

∗ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ∗

OPER

BERLIN: Rußland auf der ganzen Linie Trumpf. In der *Staatsoper* »Boris Godunoff«; in der *Städtischen* »Pique Dame« von Tschaikowskij. Zwei Welten stehen einander gegenüber. Mussorgskij, eigentlich erst nach dem Kriege so recht für Deutschland entdeckt, hatte Tschaikowskij, den Deutschland mehr als alle russischen Meister ehrte, aus dem Felde zu schlagen. Die Tatsache, daß 1926 erst die Berliner Staatsoper die Verpflichtung fühlt, den »Boris Godunoff« in ihren Spielplan aufzunehmen, ist beweiskräftig genug für die merkwürdige Entwicklung der russischen Musik in Mitteleuropa. Während Tschaikowskij, mit der westlichen Romantik verknüpft, sich in Deutschland heimisch fühlt, muß Mussorgskij den Umweg über Frankreich machen, um für eine deutsche Laufbahn reif zu werden. Es muß die Revolution, der Zustrom russischer Emigranten, die gesellschaftliche Umschichtung kommen, um einem, der kein Meister, aber ein Genie war, in Deutschland den Boden zu bereiten. Wir haben nunmehr nach dem Kriege allerlei Aufführungen des »Boris Godunoff« an verschiedenen Orten erlebt. Man kann nicht behaupten, daß die der Staatsoper dem Werk im wesentlichen gerecht geworden sei. Alle früheren Darstellungen, auch die wenigen, die vor dem Kriege in Deutschland stattgefunden haben, hatten mehr Atmosphäre als die »Boris«-Aufführung in der Staatsoper. Sie war unzweifelhaft mit Liebe vorbereitet, aber doch, in ihrem szenischen Teil zumal, so wenig im Geiste des Werkes gehalten, daß der zwingende Eindruck, der von dieser Volksoper ausgehen muß, sich nicht einstellen konnte. Es steht außer Frage, daß die Zeit für die deutsche Uraufführung der Originalfassung des Boris gekommen ist. Seit vielen Jahren spricht man mit Beharrlichkeit von der weit tieferen Wirkung, die sie haben könnte. Es gibt auch Klavierauszüge des Ur-Boris, von denen ich allerdings nicht behaupten möchte, daß auch sie ganz original seien. Mussorgskij verlangt von der Nachwelt volle Gerechtigkeit, aber es scheint unmöglich, sie ihm zu gewähren, weil die Originalpartitur in der Petersburger Staatsbibliothek ruht und nicht veröffentlicht wird. Es ist also noch immer nicht möglich, das Dunkel, das über dem »Boris Godunoff« liegt, aber für manche Fanatiker nicht besteht, zu lichten. Ich persönlich möchte bezweifeln, daß durch eine künftige Aufführung des Ur-Boris sich irgend etwas in unserer Wertung dieses Werkes verschieben würde. Seine Laufbahn ist ruhmreich genug; die historische Stellung Mussorgskijs bereits entschieden. *Georg Széll* hat sich offenbar mit dem größten Eifer in die Partitur hineingekniet, *Hörth* als vorläufiger Intendant hat sich keineswegs den Anlaß zu besonderem Kraftaufwand entgehen lassen, *Emil Pirchan* hat sehr viel Echtheit in Bauten und Kostümen aufgehäuft, so daß es geradezu unecht anmutete. Diesen vereinten Kräften, denen eine Besetzung von mittlerer Güte entsprach, ist es also nicht gelungen, den vollen Duft dieses Werkes zu wahren. Jede einzelne Szene war anerkennenswert durchgearbeitet, aber es fehlte der Strom des Geschehens, das Wachsen der Stimmung. Auf *Theodor Scheidl*, den Boris der Erstaufführung, folgte *Leo Schützendorf*, den wir von der großen Volksoper her kennen, der nun aber durch seinen Wozzeck künstlerisch emporgediehen ist.

»Pique Dame« von Tschaikowskij in der Städtischen Oper, unter Leitung *Bruno Walters*, dagegen hatte den großen Vorteil, in ihrem Wesen erkannt und demgemäß aufgeführt worden zu sein. Das Werk selbst kann zwar, weniger noch als »Eugen Onegin«, sein vieux jeu verhüllen. Ein Undramatiker voll lyrischer Hingabe reiht Szene an Szene, ohne Ziel, unfähig, sich von dem erzählenden Vorbilde Puschkin zu befreien, dem er nun allerdings im Geiste treu bleibt. Wer sich also mit Liebe in dieses, trotz allen westlichen Einflüssen, echte Russentum der »Pique Dame« versenkt, kann unter Mithilfe einer Aufführung, die nichts unversucht ließ, um den Zuschauer zu bekehren, allmählich ein Tschaikowskij-Gläubiger werden. Die Unwahrscheinlichkeit in der Oper treibt hier die seltsamsten Blüten. Sie fallen besonders auf, wenn eine junge Darstellerin wie *Marie Schulz-Dornburg* gerade in ihrer Partie der greisen Gräfin besonders realistisch wird. Man hat ähnliches auf der Opernbühne lange nicht gesehen. Prachtvoll wie immer *Lotte Lehmann* als Lisa, soweit ihr der Komponist nicht den Mund verbot. Erst in der Szene an der Newa-Brücke, kurz vor ihrem Tode, darf sie sich so recht aussingen. Ihr Partner *Oehmann* ließ sie und uns im Stich, weil der Timbre seines Tenors schon den poesievollen Klang des Russentums ausschließt. Außerordentlich charakteristisch die Bühnenbilder *Leo Pasettis*, zielvoll die Spielleitung *Heinz Tietjens*, meisterhaft in der Einfühlung

die musikalische Ausdeutung Bruno Walters. Das Wesen des Werkes war erfühlt.

Adolf Weißmann

AACHEN: Der Bericht über die Oper kann sich kurz fassen. Der »Ring« wird neueingeübt. Rheingold, Walküre und Götterdämmerung sind herausgebracht. Die Spielleitung des tüchtigen, allerdings im Historismus befangenen *Alexander Spring* ist dabei überwiegend. *Karl Dammer* wacht über die Schönheit des Klanges im Orchester. Eine starke, impulsive Persönlichkeit, die begeistert und fortreißt, ist er nicht. Die beste Leistung ist bisher eine Ersteinstudierung von Händels Rodelinde. Neuheiten und zeitgenössische Musik werden dem Spielplan bisher peinlichst ferngehalten. Dafür blüht die Operette. Von der früheren Tatenfreude unserer Bühne ist nichts übrig geblieben. Es ist auch kaum zu hoffen, daß sie wiederkehrt, wenn die gegenwärtige Leitung unserer Oper so zaghaft bleibt.

W. Kemp

ANTWERPEN: Eröffnet wurde die neue Spielzeit der Flämischen Oper mit einer gelungenen Neueinstudierung von Wagners Meistersingern, die hier seit mehr als zehn Jahren nicht mehr erklungen waren. Die *Uraufführung* von *Marieken van Nymegen*, dem nachgelassenen Werke des vielversprechenden, leider zu früh dahingegangenen flämischen Tonsetzers *Franz Uyttenhove*, bildete den ersten wirklichen Gewinn der neuen Saison. Die Oper, deren neues szenisches Gewand ein Mittelding zwischen Tradition und Moderne suchte, fand großen Anklang und erzielte eine lange Reihe erfolgreicher Aufführungen.
Ferner brachten die ersten Monate außer ein paar glücklichen Neueinstudierungen — u. a. Rimskij-Korssakoffs »Sadko« und d'Alberts »Toten Augen« — die hiesige Erstaufführung von »Taifun« von *Theodor Szántó*. Das Werk wurde bei der Premiere sehr herzlich empfangen, verschwand aber nach wenigen Vorstellungen vom Spielplan. »Le Rêve« von *Alfred Bruneau* wurde in musikalisch und szenisch gleich sorgfältiger Neueinstudierung in den Spielplan aufgenommen. Auch Zoellners »Versunkene Glocke« kam nach langer Pause neu heraus. Anläßlich des sechzigsten Geburtstages *Paul Gilsons*, unseres größten flämischen Komponisten, wurden zwei Festvorstellungen seiner Oper »Prinses Zonneschyn« unter Mitwirkung des hervorragenden Heldentenors *Jacques Urlus* veranstaltet. Demnächst werden wir Richard Strauß' »Rosenkavalier« und »Pelleas und Melisande« von Claude Debussy hören.

Hendrik Diels

BARMEN-ELBERFELD: Im Dezember erschien das »Intermezzo« von Strauß, nachdem man sich wochenlang mit wohlfeilerer Ware beholfen hatte. Während die fabelhaft »echte« Milieuschilderung ihre Wirkung natürlich auch hier nicht verfehlte, freut man sich dieses Werkes im Grunde gerade deshalb, weil es Strauß gelang, vom Persönlichen ins Allgemein-Menschliche vorzudringen. Der schwierige Wechsel zwischen gesprochenem und gesungenem Wort vollzog sich dank *Fritz Mechlenburgs* sorgfältiger Vorbereitung überraschend gut; auch das dynamische Problem war glücklich gelöst. Die Bühnenbilder entsprachen Dresdener Muster. Für die Christine besitzen wir in *Alice Bruhn* eine hervorragende Vertreterin. Der Februar brachte Mussorgskijs »Boris Godunoff«. Die großen Schwierigkeiten, die dieses geniale Werk einer mittleren Bühne bietet, wurden größtenteils überwunden. Die Bilder *Georg Salters* schufen wechselnde Eindrücke: die moderne Raumgestaltung kontrastiert stark mit diesem *Volks*drama. Die von *Michel Rühl* vortrefflich eingeübten Chöre erhielten durch *Karl Stang* natürliche Bewegung. Unter den Darstellern überragte *Withold d'Antone* als Boris manche tüchtige Leistung.

Walter Seybold

BASEL: Der kontrastreiche und innerlich gutgegliederte Spielplan unserer Oper vermittelte als wertvollste Gaben der letzten Wochen Igor Strawinskijs burlesk-ernste »Geschichte vom Soldaten« nach der bewußt primitiv gestalteten, aber dennoch sehr tiefen Dichtung des Schweizers C. Ramuz, sowie den Versuch einer Neubelebung der Oper »Simplizius« von Hans Huber. Während das erstgenannte Opus zumal dank der musikalisch originellen Untermalung außerordentlich starke Wirkung auslöste, vermochte die Schöpfung Hubers, deren Schönheiten nicht zu leugnen sind, infolge ihrer verworrenen Handlung nicht recht zu erwärmen. Um beide Werke machten sich *Oscar Wälterlin* als feinsinniger Spielleiter, *Gottfried Becker* als sicherer Führer im Musikalischen besonders verdient.

Gebhard Reiner

BERN: Der aus Braunschweig berufene neue artistische Leiter *Hans Kaufmann* hat keine erfreuliche Erbschaft angetreten. Nach den glänzenden Kriegsgastspielen eine

starke Reaktion der Friedensära, die sich nun schon zur Kalamität auswächst. Das Damoklesschwert einer eventuellen Schließung schwebte schon manchmal dräuend über dem Haupte. Auch eine so anerkannte Autorität wie Kaufmann konnte das Interesse des Publikums nicht auf die Dauer beleben. »Wiener Blut« und »Orlow« waren bis jetzt die Kassenmagneten. Von dem dramatischen Schaffen des Berners Volkmar Andreae hat das Theater gebührend Notiz genommen und seine Oper »Abenteuer des Casanova« in einer von Hans Kaufmann und *Albert Nef* auf das sorgfältigste vorbereiteten Aufführung seinen engeren Landsleuten mundgerecht gemacht. Wie in seinem Ratcliff erweist sich der Komponist auch hier als geistreicher Eklektiker, der in allen Sätteln zu reiten versteht. Jedoch ließ der Mangel an persönlicher Eigenart kein bleibendes Interesse aufkommen. Die anspruchsvolle Partie des Feuilleton-Don Juans war bei dem Baritonisten *Jean Ernest* und die 4 dominierenden Frauengestalten bei den Damen *Zotos*, *Elshorst*, *Beckowitz* und *Böttcher* in den besten Händen. Neben Strawinskijs feuersprühendem Ballett »Petruschka« konnte Othmar Schoecks Pantomime »Das Wandbild« nicht sonderlich erwärmen. Von den sonstigen Versprechungen ist einstweilen Tschaikowskijs »Eugen Onegin« zur fruchtbaren Tat geworden. Als Entschädigung für die fehlende Wagner-Kultur soll Ostern sein Parsifal neu aufleben.

Julius Mai

BRÜNN: Am hiesigen tschechischen Theater fand die *Uraufführung* von *Vitežslav Nováks* dreiaktiger lyrischer Oper »Großvaters Vermächtnis« statt. Das Textbuch stammt von Ant. Klášterský und ist nach Motiven der gleichnamigen Dichtung von Ad. Heyduk verfaßt. Es schildert uns den Lebensweg eines Mannes, der eine Geige von seinem Großvater geerbt hat, deren süßem Zauberton er das Ereignis seines Daseins, die Liebe zu einer Waldfee, verdankt. — Novák hat, soweit es das zur Vertonung wenig geeignete Buch gestattet, sein Möglichstes getan. Zwar bietet uns diese Partitur nicht viel Neues, und es hat fast den Anschein, als ob Novák diesmal den Ruhm des Dramatikers auf Kosten des Sinfonikers erringen wollte. Für diese Ansicht sprechen nicht nur die zahlreichen Zwischenspiele, die die einzelnen Bühnenbilder miteinander verknüpfen und die rein sinfonische Struktur aufweisen, sondern auch die Ideenparallelen, welche die Musik der Oper mit Nováks früheren sinfonischen Arbeiten aufweist. In dieser Oper werden die »Wallachischen Tänze« gewissermaßen nochmals komponiert, der sehnsüchtige Traum von »Toman und der Waldfee« noch einmal erlebt, der »Sturm« erbraust wieder und »Pan« wird zu neuem Leben erweckt. Außer diesen Reminiszenzen ist in der Partitur, die eine überaus sorgfältige Behandlung der Singstimmen und eine klangvolle, hauptsächlich auf der Streichergruppe aufgebaute Instrumentation aufweist, wenig Erfreuliches zu finden. Der Erfolg des Abends ist nur der ausgezeichneten Wiedergabe des Werkes durch Operndirektor *Neumann* und Spielleiter *O. Zitek* mit *Karla Ticha* und *Valentin Sindler* in den Hauptrollen zuzuschreiben.

Franz Beck

BUENOS AIRES: Die kurze, erstmalig von der Stadtverwaltung selbst organisierte Opernspielzeit 1925 des *Teatro Colon* krankte an zweierlei: an überhasteter Vorbereitung und an einer selbst für Argentinien bemerkenswerten Dürre des Spielplans. Nur drei Neuheiten brachte uns das vergangene Jahr: Giordanos »Spöttermahl«, Zandonais »I Cabalieri d'Ekebu« und Rimskij-Korssakoffs »Goldnen Hahn«. Sonst floß alles im starren Konventionalismus dahin, ideenlos, äußerlichster Abklatsch italienischer Stagionentaktik. Keinerlei vorgezeichnetes Programm mit geistigen Richtlinien, sondern nur Prunken mit schönen Stimmen in abgebrauchten Werken. Giordanos »Spöttermahl« (»La Cena delle beffe«) ist satztechnisch, aber nicht seelisch veredelter Verismus mit noblem Orchesterklang, stark theaterhaft und im Melos fast schlagermäßig zugeschnitten. Die blutrünstige Dramatik Sem Benellis dient nur der Kulissenwirkung, weil Giordano mit musikalischer Aufmachung statt mit psychologischer Vertiefung prunkt. Ricardo Zandonais *»I Cabalieri d'Ekebu«* (nach Selma Lagerlöfs »Gösta Berling«) sind deshalb verfehlt, weil die zeichnerische Technik des Mascagnischülers eine italienische Schauoper aus dem Stoff macht und ihm jedes Eigenkolorit schuldig bleibt. Der prachtvolle Schilderer des Grausamen in »Francesca da Rimini« wagt sich hier auf ein Stoffgebiet, das ihm seelisch verschlossen bleibt.
Als die beiden einzigen Abende seltener Erfüllung bleiben Rimskij-Korssakoffs »Goldner Hahn« und Strawinskijs »Petruschka«. Mit der Inszenierung des »Goldnen Hahn« beschritt man im Colon ganz moderne Pfade und schuf eine Aufführung aus einem Guß. Die phanta-

siestarken, farbenschwelgenden Dekorationen der Russin *Gontscharowa* geben der Ballettinszenierung *Fokins* den geeigneten Rahmen. Der Chor bildet zu beiden Seiten der Bühne im russischen Bauernkittel den idealen Zuschauer und gibt die doppelte Spiegelung der Vorgänge. Alle Bedenken, die man gegen die Beeinträchtigung der musikalischen Seite vorbringen kann, zerschmelzen vor der eminent bühnenlebendigen Ausdeutung Fokins. Die Aufführung unter *Serafin* war eine Tat. *Adolf Bolm* (Neuyork), einer der Veteranen des russischen Balletts, bot eine vollkommene Leistung. Er hatte das Colonballett in kurzer Zeit auf ein anerkennenswertes Niveau gebracht. Strawinskijs »Petruschka« fand ebenfalls eine beachtliche Wiedergabe.

Benjamin Gigli, der hier seit vier Jahren nicht mehr Gehörte, ist heute der Tenor von männlich baritonalem Timbre, leuchtendem Glanz der Höhe und einer herrlichen Gesangstechnik. Sein Glanzstück war der Lyonel in »Martha«, das ergreifende Seitenstück dazu seine schlichtinnige Verkörperung des Rudolf der »Bohème«. *Claudia Muzio* (Sopran), die Darstellerin von bezauberndem Charme, die Meisterin eines berückenden Pianos, und *José de Luca*, ein Bariton von etwas schmächtiger Stimmgattung, aber vollendeter Belcanto-Kantilene, bildeten mit Gigli das leuchtende Trifolium. Die Französin *Ninon Vallin* wiederholte ihre feinziselierte Gesangsleistung in Rabauds »Marouf«, *Frances Alda* (Sopran) besitzt mehr Intelligenz als Stimme, die erste Altistin *Flora Perini* ist ungleich, während *Paula Weber*, die nur mit einer kleinen Partie in Pizzettis »Fedra« auf die Bühne kam, raumfüllende pastose Stimmittel besitzt. Im übrigen waren Besetzungsmißgriffe an der Tagesordnung. Sie standen zu den Mammut-Dollargagen — noch nie hat das Colon so teuer gearbeitet — in schreiendem Widerspruch. Theatertechnisch war manches besser. Der Argentinische Maler *R. Franco* ist ein Versprechen. Er vergeudete seine Kraft an eine neue argentinische Oper »Tabaré« von Alfred Schiuma, über deren musikalisches Plus lieber das Schweigen der Vergessenheit gebreitet sei. Auch der inneren Organisation nach sind Fortschritte zu verzeichnen (Verdienste des technischen Direktors *C. Grassi-Diaz*). Die Leitung durch eine fünfgliedrige Kommission mußte sich als hemmend und schwerfällig erweisen. Erfreulich sind besonders die Fortschritte des Colonorchesters, das sich zwar ständig nennt, aber dennoch nur einige Monate zusammenspielen kann. Für die nächsten drei Jahre ist das Colon an den Impresario *Octavio Scotto* vergeben, der im Einverständnis mit der leitenden Kommission für 1926 eine italienisch-französische und seit langer Zeit wieder eine deutsche Operngesellschaft zusammenstellen soll. Daran wird sich, wie man hört, eine zweite, von der Stadt selbst organisierte Reihe von Konzerten anschließen.

Johannes Franze

DORTMUND: Unsere Oper brachte erstmalig folgende Werke heraus: die musikdramatisch beachtenswerte, sehr romanisch geartete »Kassandra« von Gnecchi, und den lyrisch wie textlich gehaltvolleren »Türkisenblauen Garten« von Szendrei, sowie »Das verfemte Lachen«, eine Rückschau haltende, gut gemachte und hübsch klingende Buffo-Oper von Cortolezis. Dirigenten der durchweg tüchtigen Aufführungen waren *Josef Krips* und *Karl Wolfram*. In Wagners »Tannhäuser« gastierte, und zwar mit größtem Erfolg in jeder Hinsicht, *Amalie Merz-Tunner* als Elisabeth.

Theo Schäfer

FRANKFURT a. M.: *Bernhard Sekles'* heitere Oper in vier Aufzügen »Die zehn Küsse« kam unter *Krauß* zur *Uraufführung* und fand lebhaften Beifall. Der Text von *Karl Erich Jaroschek* hält sich stofflich an Andersens Märchen vom Schweinehirten, und die Form der Märchenoper ward insgesamt intendiert. Darüber entscheiden nicht zuerst die Vorgänge des Buches, ihre harmlos abgeleitete Phantastik; darüber entscheidet die Musik, der das Buch dient. Denn im Wort wird amateurhaft geschickt und naiv geläufig ein Motiv abgewandelt, dessen Symbolgehalt, rational überdeutlich belichtet — retournons à la nature! —, sich verlieren möchte zwischen den angenehmen Bildern; der Musik aber ist es ernst mit ihm. Man kennt die geistige Deszendenz des Komponisten, der, am Rande des Brahms-Bereiches zu Hause und von dorther ein wenig folkloristisch prädisponiert, mit der bedächtigen Pflege eines ganz europäischen Exotismus seinen eigenen Bezirk genremäßiger Sicherheit sich gewann. Dem Wagnerschen Bannkreis enthoben, als einer der seltenen jener Generation, kam er zur Oper mit der Erfahrung, daß jener Genrebezirk zu schmal doch ist, seiner ursprünglich lyrischen Anlage Raum zu lassen. Aber auch die neue Breite, die er in der »Hochzeit des Faun« gefunden, wurde ihm suspekt, im Sinne des frühen Gleichmaßes

dachte er sie zu korrigieren; Orchesterminiaturen zogen die Dimensionen zusammen, Kammermusik reduzierte die harmonischen Mittel, das Märchen nun meint Rückkehr durchaus. Es ist keine billige Rückkehr und wurde Märchen darum. Sekles weiß in der neuen Oper: daß all dies Sichere, Tanz und Farbe und süßer Gesangston schwand und sich nicht halten läßt wie die Wesen aus Märchen. Wie Dinge der Märchen werden jene Dinge, Formen also, immer kleiner darin, ein paar rhythmische trillernde Takte stellen ein Menuett vor, ein paar kichernd imitatorische Melodiezeilen — die Hofdamen des 2. Aktes — ein Ensemble, und am Schluß gar spiegelt knappste Strophenwiederholung die große Expansion des Vaudevilles aus Mozarts Entführung. Mag immer dies Kleine nicht polemisch gegen Wagner gesetzt, sondern fern von ihm entstanden sein und ohne Gewalt über den Zauberer, seine Gewalt hat hier doch ihre Grenze. Die unscheinbare Nachtigall triumphiert, der Wahrheitsgehalt der Oper ist ihr Märchengehalt: die Macht des geringsten Wirklichen über die trügende Größe. Ihre Form versteht sich besser unter dem Gleichnis des Teppichs als unter dem der Architektur; nicht aus Bausteinen wird ein ragendes Ganze gefügt, in ein zartes Gespinst wird Einzelnes verwoben, um deswillen nur das Gespinst besteht. Nicht die Szene, immer bewegt, entscheidet über den Wert der »Zehn Küsse«, nicht der ariose Wille: den Ausschlag gibt die dünne, luzide Meisterschaft in Bildung und Einsatz der Details. Die Hauptverdienste der erfreulichen Premiere waren diesmal bei den Inszenatoren, dem Maler *Sievert* und dem Regisseur *Wallerstein*, die eine skeptisch transparente Märchenluft mit vielen Geisterchen bunt bevölkerten und klug den Details folgten, ohne den Stilisationsrahmen zu sprengen. Die Direktion von *Krauß*, sorgsam und liebevoll, schien mir etwas zu sehr auf die große Linie auszugehen, wo es anderes gilt; die Tempi hatte ich mir durchweg gemächlicher vorgestellt. Die Vertreter der beiden Hauptpartien waren nicht ganz glücklich an ihrem Platz. — Sonst gibt es an der Oper ein paar Umbesetzungen: im »Figaro« überraschte *Elisabeth Friedrich* mit einer gesanglich ausgereiften Susanne — lange hörte man, mit der kostbaren Stimme der *Gentner-Fischer* als Gräfin, das Briefduett nicht so ungetrübt —; *Benno Ziegler* zeigte sich als routinierter Figaro; im »Rosenkavalier« aber ist *Adele Kern* eine reizende Sophie.

Theodor Wiesengrund-Adorno

FREIBURG i. Br.: Die Opernleitung an unserem, unter der Intendanz *Max Krügers* stehenden Stadttheater liegt in den Händen des eifrigen und zielbewußten Kapellmeisters *Lindemann*, der sich als bedeutender Förderer des Orchesterkörpers erweist und dem in den Kapellmeistern *Fried* und *Herzfeld* wie in *Hadwiger* als erstem Opernspielleiter tatkräftige Helfer zur Seite stehen. So hatte die Aufführung der Ariadne auf Naxos (2. Fassung) gutes Niveau, der Arme Heinrich folgte in allseitig würdiger Einstudierung; den Glanzpunkt der bisherigen Spielzeit jedoch bildete die Vorstellung der Händelschen Rodelinde, im großen ganzen nach der Hagenschen Bearbeitung (Königspaar *Else Link* und *E. Neumayer*). Nicht in allen Partien ausreichend läßt sich der neu einstudierte Ring besetzen, wie sich an den beiden ersten Abenden erkennen ließ, doch gab *Lindemanns* überlegene Stabführung im übrigen die Größe der Musik in ungeschmälertem Ausmaß.

Hermann Sexauer

GENUA: Die heurige Spielzeit brachte endlich zwei Werke deutscher Komponisten, darunter sogar eines lebenden, während der — andere immer Richard Wagner ist. Und der eine ist meistens Richard Strauß, der mit irgendeinem seiner in Deutschland längst bekannten Werke zu einer unverhofften Premiere kommt. Diesmal erlebte der »Rosenkavalier« seine hiesige Erstaufführung, die in der Lokalpresse lebhaft vorbesprochen und erörtert wurde. Das Werk brachte es mit Müh' und Not auf vier Aufführungen, die dem Impresario ziemliche Opfer kosteten, da das Publikum nicht recht mitging. Hingegen wird das italienische große Publikum allmählich reif für Wagner. Das »Rheingold« brachte es zu einer Reihe voller Häuser; da aber die mitwirkenden Künstler meist nur für eine bestimmte Anzahl Abende engagiert sind, so fanden ebenfalls nur vier Aufführungen statt. Die erste strichlose Wagner-Aufführung, die ich in Italien hörte; der Dirigent *Domenico Messina* ist ein ganz famoser Wagner-Dirigent, der mit dem virtuosen Orchester allen Anforderungen der Partitur gerecht wurde; er huldigt nicht dem Sport des Auswendig-Dirigierens, aber er zeichnet dafür alle feinsten Konturen viel treuer nach. Von den Darstellern muß in erster Linie der Loge von *Ernesto Lavarello* mit Auszeichnung hervorgehoben werden. Ich habe seit den Zeiten *Heinrich Vogls*, der bekanntlich den Loge kreierte, keinen solch glänzenden Sprech-

sänger mehr gehört. Es war die echteste Wagner-Leistung, die ich in drei Jahren in Italien erlebt habe. Auch der Alberich von *Enrico Reggio* konnte hohen deutschen Ansprüchen genügen. Wie ja überhaupt die Männerrollen in Italien gesanglich weit über unserm guten Durchschnitt stehen. Hingegen die Frauenrollen bei uns auf lebhafteren Widerstand stoßen würden, als merkwürdigerweise bei den sonst in gesanglichen Dingen sehr kritischen Italienern. *Fr. B. Stubenvoll*

GRAZ: Unsere Stadtverwaltung hat nun offiziell den Beschluß gefaßt, die Oper mit nächstem Spieljahr aufzulassen, im Opernhaus Operetten und Schauspiele zu geben, während das Schauspielhaus dem — Kinobetrieb gewidmet werden soll. Der neue Direktor *Carl Lustig-Prean*, dem der beste Ruf vorausgeht, wird sich also mit allerlei unangenehmen Affären zu befassen haben. Natürlich findet das städtische Abbauprojekt schärfste Gegnerschaft, die sich nicht nur in papierenen Protesten, sondern auch werktätig durch Gründung einer »*Operngemeinde*« kundgibt. Diese Operngemeinde verpflichtet ihre Mitglieder zu mindestens zweimaligem Opernbesuch im Monat durch Vorauszahlung der Eintrittskarten. Sie soll schon über 3000 Mitglieder umfassen. Unter diesen Umständen nimmt es nicht wunder, wenn die zum Sterben verurteilte Oper nicht an neue Aufgaben herantritt. Von einer einzigen Erstaufführung ist zu berichten: Der Opernzweiakter »Das Bildnis der Madonna« von *Marko Frank* fand eine Musterwiedergabe, für die *Karl Auderieth* als Kapellmeister und *Emmerich Schreiner* als Regisseur verantwortlich zeichneten. Es gibt der Renaissance-Opern genug, manche mit mehr, manche mit weniger gutem Textbuch. Diese Oper gehört zur erstgenannten Gattung. Die Musik erfreut durch eine entschiedene Absage an das, was wir als modern im üblen Sinne des Wortes zu bezeichnen pflegen. Die gesunde Melodik ist Trumpf und wird zum Triumph. Freilich werden nicht etwa Arien und Duette nummernweise serviert, sondern es handelt sich um ein melodisches Sprießen im Sinne der »ewigen Melodie«. In harmonischer und instrumentativer Beziehung sind dabei alle Klangwirkungen in guter moderner Art ausgeschöpft. *Otto Hödel*

HALLE a. S.: Die von Monat zu Monat verschobene *Uraufführung* des Musikdramas »Dona nobis pacem« von *Kurt Stiebitz*, einem Schüler von Richard Strauß, hat nun endlich doch stattgefunden. *Karl Schnehage* reizte die Gegenüberstellung Mönch—Weib, und so griff er keck zu Scheffels »Ekkehard«, modelte die Charaktere um und schuf ein in mancher Hinsicht wirkungsvolles Textbuch, das dem Komponisten Gelegenheit zu großen Steigerungen und lebhaften Gegensätzen bietet. Kurt Stiebitz offenbart bereits ein Achtung herausforderndes Können und große Begabung. Aber noch geht ihm die Kraft des Ausdrucks an den Höhepunkten ab. Seine Musik wirkt zu äußerlich, ist auch noch zu sehr abhängig von der Tonsprache Richard Wagners. Alles in allem eine starke Talentprobe, aber kein Geniestreich. Die Aufführung war vortrefflich vorbereitet, stellte aber den Erfolg durch die Besetzung der hochdramatischen Partie mit der Koloratursängerin *Magda Schwelle* in Frage. Daß die sonst schätzenswerte Künstlerin in dieser Aufgabe versagte, ist nicht auf ihr Schuldkonto zu setzen. *Ewald Böhmer* war ein ausgezeichneter Ekkehard; als Notker, der Fanatiker, erweckte *Rudolf Henze*, ein homo novus, Hoffnungen. Regie und Orchester standen auf der Höhe der Aufgabe. *Erich Band* steuerte das Opernschiff mit Umsicht und Energie. *Martin Frey*

HAMBURG: Die Oper des Stadttheaters fristet im Filialhause in St. Pauli ihr Dasein in den Bahnen weiter, die neuerdings zu kennzeichnen waren, die so auch geblieben, seit der Sturmwind einen aus dem Triumvirat der Leitung hinwegfegte, indes der Intendant *Sachse* weniger tätig sich erweist als zuvor. Nur den Flotowschen »Stradella« hat er neu zu studieren (und szenisch aufzubauschen) sich gemüßigt gesehen, in dem Glauben, Hamburg habe gerade an diesem Werk, das von hier aus seinen Weltweg antrat, eine »Ehrenschuld« einzulösen. Wahrhafte Ehrensachen der Bühne (Händel-Angelegenheiten z. B.) werden übersehen. Und gerade zu guter Letzt blickt (aber nicht unter Sachse, sondern unter dem gewiegten Regisseur *Elschner*, mit *Pollak* am Pult) Janáčeks »Jenufa« verlegen in nordische Zirkel, die sich von slowakischer Umwelt und veristischen Neigungen so wenig angeregt fühlten, wie von der angeblich erlauschten Melodik des gesprochenen Worts und dem bescheidenen Impressionismus des Instrumentalen, in dem das Entscheidende, der musikalische Gedanke, mit Gnadenbrocken abgespeist wird. Der Unwille gegen die staatlichen und politischen Elemente (Opernsenator *Krause*),

die Führung des Instituts als eine der Wesensursachen des Tiefstandes des Künstlerischen dort und gegen den Intendanz-Betrieb hat sich in öffentlicher Sitzung der Staatsvertretung (»Bürgerschaft«) mit teils gröblicher Deutlichkeit kundgegeben. Aber die Parteidisziplin der Koalition der Mitte hat gleichwohl die hohen Nachforderungen wegen Umbaus und Operndefizits gutzuheißen für »politisch« angesehen. Weshalb weiter gewurschtelt wird.

Wilhelm Zinne

HANNOVER: Unsere Städtische Oper hatte gegen Schluß des alten Jahres eine Neueinstudierung und -inszenierung des »Nibelungenringes« vorgenommen. Während für das Musikalische *Rudolf Krasselt* mit der gewohnten Geistigkeit einstand und *Hans Winckelmann* das Bühnenspiel mit intuitiver Lebensgestaltung ordnete, entfernten sich die Inszenierung unter der ziemlich einseitigen Einstellung auf Licht und die kümmerlichen Requisiten der Stilbühne sehr weit von den gewaltigen Naturbildern, wie sie Wagner im Geiste erschaute. Schon eher ließ man sich solche moderne Bühnenkunst in Mozarts »Entführung« gefallen, die eine, und zwar mit allgemeinem Entzücken aufgenommene Auferstehung feierte. Mit Hans Winckelmann als erfinderischem Spielleiter zusammen, bescherte uns *Arno Grau* als hochintelligenter musikalischer Leiter eine erfolgreiche Erstaufführung von Busonis »Turandot« und Puccinis »Gianni Schicchi«, die zu wirklichen Paradestücken unserer Opernbühne erhoben wurden.

Albert Hartmann

KASSEL: Die starken Impulse, die unser Opernleben vorwärts trieben, sind wieder verpufft, so daß sich das Horoskop für die neue Ära *Paul Bekker*, für die der neue künstlerische Beirat *Ernst Křenek* in den Theater-Programmheften ästhetisch-dramaturgische Grundlinien entwirft, dank des spieloperlich-bescheidenen Gleichflusses der erstarrten Szene verfinsterte. Nur das Kammeropernelement frischte sich an ein paar unbekannten Offenbach-Ausgrabungen: »Urlaub nach dem Zapfenstreich«, »Nr. 66« und Grétrys vergnüglicher Buffonerie von den »beiden Geizigen« (unter *Zulauf*) in äußerst verfeinerter, toneleganter, singetänzerisch-graziöser Darstellung geistreich und liebenswürdig auf, sonst gedieh Audrans »Puppe« (unter *Pauli*) mit ihrem Esprit und ihren Trivialitäten in der Sylvesterstimmung ganz gut, während Tschaikowskijs halb russisch-veristisch kolorierte, halb italo-französisch schwelgerisch duettierende Spielertragödie »Pique Dame« (unter *Robert Laugs*) auch in der Laucknerschen Neubearbeitung seine stilgemischte raffinierte Äußerlichkeit kaum verbergen konnte. »Der arme Heinrich« ist wegen Besetzungsschwierigkeiten nach *einer* Aufführung vorläufig wieder verschwunden. Der Rest: die üblichen Repertoirefüllsel, dauernde Spielplanänderungen und schließlich der Versuch, das altehrwürdige Karfreitag-Chorkonzert der *Staatlichen Kapelle* durch eine Parsifal-Neueinstudierung zu ersetzen, der die Opposition zur Abwehr und einem Gesuch an das Kultusministerium veranlaßte, das die Aufhebung der Vorstellung zusagte.

Gustav Struck

KÖLN: Auch Köln hat Theatersorgen, wenn auch der voraussichtliche, neuerdings auf zwei Millionen geschätzte Fehlbetrag noch nicht zu gewaltsamen Veränderungen Anlaß gibt. Die Oper macht starke Anstrengungen, den Spielplan zu bereichern. Ein Richard Strauß-Zyklus konnte die vier Werke Rosenkavalier, Salome, Ariadne und Intermezzo vereinigen, von denen nur das letzte eine neue Darbietung war. Musikalisch von *Eugen Szenkar* sorgfältig einstudiert, wirkte es doch szenisch matt, da es an den erforderlichen Schauspieler-Sängern fehlte. Viel Erfolg beim Kölner Publikum hatten Aufführungen von Meyerbeers Afrikanerin in einer pompösen Vorkriegsausstattung.

Walther Jacobs

KÖNIGSBERG: Die Oper des Landestheaters brachte zum 75. Geburtstag des ostpreußischen Komponisten *Otto Fiebach* die *Uraufführung* seiner komischen Oper »Der Rodensteiner«. Fiebach, der in Königsberg als Lehrer des strengen Satzes großes Ansehen genießt, schrieb sich das Textbuch selbst. Die Musik bewegt sich ungefähr auf der Linie Lortzing—Neßler. Von hiesigen Erstaufführungen erlebten wir sonst außer »Li-Tai-Pe« eigentlich nur den »Lobetanz« von Thuille und Strawinskijs »Pulcinella«. Einiges andere steht noch bevor. Die Erhaltung unserer Oper ist allerdings die Voraussetzung für alles. Ihre wirtschaftlichen Grundlagen wanken stark. Die Stadt verweigert vorläufig die erforderliche Subvention. Eine große Kundgebung in der Stadthalle versuchte das Gewissen der Stadtväter und des Publikums aufzurütteln. Nun hat

der Staat 50000 Mark bewilligt. Vielleicht hilft das gute Beispiel. Würde die Oper schließen, so wären wir hier oben im abgeschnittenen Osten unserer ersten Kulturstätte beraubt. Das wäre um so bedauerlicher, als die Oper unter der Intendanz *Geissel* einen sehr merkbaren Aufschwung genommen hat. Unser erster Kapellmeister *Nettstraeter* ist ein Vollblutmusikant, wie er nicht täglich zu finden ist. Dazu kommen die vortrefflichen Regisseure *Trummer* und *Völker* und die große Schar zum Teil erstklassiger Solisten, nicht zu vergessen unser hervorragendes Orchester. *Otto Besch*

KOPENHAGEN: Die einzige Opernneuheit des *Kgl. Theaters* war bisher Debussys »Pelléas und Mélisande«. Die Oper wurde ohne größeren Erfolg aufgeführt und konnte sich nicht auf dem Spielplan halten. Die Einförmigkeit des Stils, der immer mit denselben Mitteln arbeitet, und die sehr geringe dramatische Kraft der Dichtung wirkte im ganzen ermüdend, trotz einer schönen Inszenierung. Die Hauptpartien waren in guten Händen bei *Birgit Engell* und den Herren *Wiedemann* und *A. Höerberg*. Nach ziemlich langer matter Zeit kam als Wiederaufnahme die kleine Oper Pergolesis »La serva padrona« zum Vorschein. Die glänzende Leistung von *Tenna Frederiksen* entfachte viel Interesse für das alte Buffowerk, und der Kapellmeister *Georg Hoerberg* am Cembalo tat auch das seinige zum Gelingen des Ganzen. Die Funktionen des erkrankten Georg Hoerberg hat der noch jugendliche Kapellmeister *Hye-Knudsen* »auf Probe« (so heißt es offiziell!) einstweilen übernommen und sich dabei ausgezeichnet bewährt. Zu Neuaufführungen ist es unter diesen Umständen aber noch nicht gekommen.
Im *Scala-Theater*, einem Vorstadt-Theater, sonst meistens Revuen und Ausstattungsstücken gewidmet, geschah ein künstlerisches Ereignis, das allmählich auch das feinste Musikpublikum anzog: Die Aufführung von Johann Strauß' »Fledermaus«, zum Gedächtnis des 100jährigen Komponisten unter Leitung (und Einstudierung) von *Erich W. Korngold*. Was dieser mit einem kleinen Orchester und gesanglich nicht besonders ausgebildeten Darstellern hier leistete, war bewunderungswert. Sein Taktstock war im hohen Grade inspiriert und inspirierend. *William Behrend*

KREFELD: Die Meistersinger bildeten eine würdige Eröffnung der Spielzeit. *Franz Rau* deutete die Partitur mit viel Liebe und bemerkenswertem Sinn namentlich für die humoristischen Teile aus. Um Hans Sachs bemühte sich mit gutem Gelingen *Hans Thometzek*; *Kurt Rahmer* und *Margarete Pisker* erwiesen sich durchaus als Gewinn, während der ebenfalls neu eingetretene, leider sehr oft erkrankte *Adolf Gottschalk* wenig befriedigte. »Das Liebesband der Marchesa« von Wolf-Ferrari wurde hier zum erstenmal im Rheinland aufgeführt. Franz Rau hatte das Werk höchst sorgfältig vorbereitet und leitete es mit völliger geistiger und technischer Beherrschung des Apparates. Das Orchester spielte mit erlesener kammermusikalischer Feinheit. Bemerkenswert: *Maria Junck* als Marchesa, *Richard Dresdner* als Giacinto, *Ferdinand Bachem* als Herzog, *Margarethe Pisker* als Modistin. Leider ist der Aufwand für das Werk zum Teil vertan, denn die schmächtige, über drei Akte zerdehnte Handlung fesselt wenig, und die an sich geistreiche und feine Partitur weist zu wenig neue Werte auf, was man aufrichtig bedauern muß, da hinter dem Werk offenbar eine vornehme und liebenswerte Persönlichkeit steht. Nicht zu vergessen: die durch die Enge der Bühne erschwerte, aber darum um so beachtenswertere Regieleistung *Theo Werners*, dessen großes erzieherisches Talent die schauspielerische Entwicklung der Sänger sehr günstig beeinflußt. Die Aufführung des Rosenkavaliers bewies ebenso wie die Neueinstudierung von Hoffmanns Erzählungen Raus besondere Begabung für alles, was Verbindungen zu südlicher Musik hat. Neben Rau wirkten in der Oper der aus dem Konzertsaal rühmlichst bekannte *Rudolf Siegel* und *Fritz Cecerle*.
Joseph Klövekorn

LENINGRAD (PETERSBURG): Mit Aufwendung aller nur vorhandenen Kräfte ging *Schrekers* »Ferner Klang« unter seiner eigenen Leitung in Szene. Der Erfolg war groß, so daß das Werk unter derselben Leitung mehrere Male gegeben werden konnte; doch überwog wohl das Interesse für den illustren Gast, der denn auch sehr warm empfangen wurde, trotzdem der Komponist erheblich über dem Dirigenten steht. Ob Schreker erreicht hat, daß seine anderen Opern hier auch aufgeführt werden, entzieht sich meiner Kenntnis, doch glaube ich, daß seine Opern ihrem Inhalte nach wohl kaum in den Rahmen unseres Opernspielplanes passen, wo doch immerhin mit gewisser Tendenz gearbeitet wird und wo eine recht ausgesprochene Abneigung gegen mystische und phantastische Stoffe herrscht. Es

läßt sich ja auch nicht abstreiten, daß die gewisse Armut des Inhaltes in den Schrekerschen Opern, vor allem im »Fernen Klang«, durch blendende Orchestrierung verdeckt wird und daß die zumeist sehr notwendige, dabei schwierige und kostspielige Vorbereitung der Opern mit Aufwendung eines ungeheuren Apparates wohl kaum auf die Dauer durch den immerhin zweifelhaften Erfolg gerechtfertigt wird. Die recht zahlreiche Gemeinde, die Schreker hier bereits hat, meist unter der Jugend, hat ihm ja begeistert zugejubelt, doch ist ja bekanntlich die Jugend immer für das Neue entflammt. *Stiedry* zeigte sich als vollendeter Leiter der Spieloper. Mozarts Entführung gab er mit meisterhafter Hervorhebung des Orchesters und verlieh dadurch der Aufführung einen besonderen Reiz, der über die Eintönigkeit der Handlung hinweghalf. Sonst geht der Spielplan im alten Gleise, nur eine neue Oper, der Adlerbund oder vielmehr Adleraufstand, Text von *Spaßkij*, Musik von *Paschtschenko* mit zeitgemäßem Inhalt (Pugatschof) wurde vorgeführt und hält sich fürs erste, weil sie Tendenzoper ist, sonst aber verlohnt es sich nicht, Worte über sie zu verlieren. *R. Bertoldy*

LONDON: Oper ist vielleicht etwas hochgegriffen. Operette, höchstens Singspiel würde man in Deutschland zu der sogenannten »Ballad Opera« sagen, die von *Clifford Bax* gedichtet, von *Martin Shaw* komponiert, zum erstenmal aufgeführt wurde und großen Erfolg hatte. Gleichviel welcher Gattung es angehört, verdient das Stück vollkommen ernst genommen zu werden, schon wegen der interessanten Persönlichkeit, die ihr der Stoff und den Titel verlieh. Denn »Mr. Pepys« gehört mit seinem unsterblichen Tagebuch, das noch immer eine Fundgrube für Sitten und Gebräuche der »Restoration« ist, zu den anziehendsten Gestalten der englischen Literatur und auch zu den populärsten; wenn auch die wenigsten ihn gelesen haben, so kennt doch jeder seine Vorliebe für Wein, Weib und Gesang und seinen abrupten Tagebuchstil. »And so to bed«, wie auch der Dichter in einem kurzen, vor dem Vorhange gesprochenen Epilog uns sagen läßt. Sullivan und die in den letzten Jahren wieder neubelebten Komponisten des 18. Jahrhunderts — Pepusch, Dibdin, Arne — dienten dem Musiker als Vorlage. Ein Oktett (Streichquartett, Kontrabaß, Flöte, Trompete, Klarinette) bildet das Orchester. Und die hübschen Effekte, die Martin Shaw aus dieser etwas seltsam anmutenden Kombination zu ziehen weiß, sowie die reizenden Ensembles »Catches« (Canons), Männer- oder gemischte Quartette, Terzette und Duette, legen von einer feinen, fachmännischen Bildung beredtes Zeugnis ab. *Frederick Ranalow* (Pepys), *Isabel Jerus* (Nell Groyn) und ein neu entdeckter kleiner »star« *Florence Mc Hugh* (Deborah Willet) gingen mit Feuer und Witz auf die Darstellung der etwas phantastisch geschilderten historischen Persönlichkeiten ein. *L. Dunton Green*

MOSKAU: Also endlich bekamen wir doch die »Walküre« zu *hören*. Denn zu *sehen* gab es wahrlich nichts in dieser szenisch gänzlich verfehlten Aufführung. Auch für unsere Ohren war es nicht gerade ein Freudenfest, woran wohl ganz absonderliche Requiemtempi des Kapellmeisters *Alexander Pasowskij* und der unzulängliche Wotan *Ossipoff* Schuld hatten. Die »Walküre« behauptete sich im akad. Großen Theater nur kurze Zeit und nach vier bis fünf Aufführungen räumte sie, fürs erste, anderen aktuelleren Opern das Feld. Diese »aktuellen« Musikdramen schöpfen ihre Stoffe aus der russischen Revolutionsgeschichte und ihren musikalischen Inhalt aus ... Tschaikowskij, Rimskij-Korssakoff, Borodin und andern bewährten Mustern. So erging es uns mit den letzten zwei Neuheiten, den Opern »Stepan Rasin« (ein Kosakenrebell des 17. Jahrhunderts) von *Nicolai Triodin* und »Die Dekabristen« von *Ssergei Solotareff* (zur Jahrhundertfeier des Dekabristenaufstands). Beide erschienen als ein dünner Aufguß epigonenhafter Musik, die nur durch geschickte Aufführung über Wasser zu halten waren.
Eugen Braudo

MÜNCHEN: Unter Vernachlässigung vordringlicherer Aufgaben brachte die Staatsoper höchst überflüssigerweise d'Alberts »Die toten Augen« zur Erstaufführung. Unerfreulich das Buch: brüchig in seiner Psychologie, voll plumpester Unwahrscheinlichkeiten, unverhüllt auf den nackten brutalen Theatereffekt ausgehend, Kinodramatik. Unerfreulich die Musik: trivial, süßlich, unpersönlich, in allen Farben eines stilmordenden Eklektizismus schillernd. Gewiß ist alles glatt und sauber gearbeitet, geschickt und gefällig hergerichtet, wie immer bei d'Albert. Das ist aber, neben gewissen Theaterqualitäten, auch das einzige Positive dieser Musik. Die von *Karl Elmendorff* musikalisch und von *Willi Wirk* szenisch mit Umsicht und Hingabe geleitete Aufführung war sehr gut. *Nelly Merz* als Myrtocle

und *Friedrich Brodersen* als Arcesius gelang das schier Unmögliche, in einzelnen Augenblicken über das Schemenhafte ihrer blutlosen Theaterfiguren hinwegzutäuschen. Vollendet sang *Luise Willer* die oratorienhaft profilierte Maria von Magdala. *Martha Schellenberg* (Arsinoe), *Hendrik Appels* (Galba), *Fritz Fitzau* (Hirt), sowie die Vertreter der vielen Episodenrollen gaben ihr Bestes. Der äußere Erfolg war stark, und wir möchten fast befürchten, daß der Beifall nicht nur der Aufführung galt, sondern auch dem Werk.

Willy Krienitz

PARIS: Nach ziemlich stillen Wochen gab die Opéra plötzlich Beweise großer Betriebsamkeit. Glucks »Alceste« stand auf dem Spielplan, für die man seit 1866 das Interesse verloren hatte. Frau *Germaine Lubin* folgte nach 60 Jahren als erste der berühmten Pauline Viardot und Fräulein Battu in der Rolle der Alceste mit Herrn Thill als Partner. Das von Frau *Nijinska* besorgte Ballettarrangement scheint sich recht schlecht mit dem Gluckschen Hauptwerk zu vertragen, wie auch die Ausstattung. Die überlieferte Fassung ist mehr oder weniger entstellt worden, die Rolle des Herkules gestrichen. — Zum erstenmal (!) wurde auf der gleichen Bühne Beethovens »Fidelio« gespielt, der vor Zeiten in Paris nur bei den Italienern und seitdem in der Lyrique und der Opéra-Comique erschienen war. Dazu mußte erst die königliche Oper aus dem Haag kommen mit einer Reihe von Vorstellungen in Holländisch, in der ein niederländisches Werk, »Béatrice« von Londré, bei vollständigem Mißerfolg nur einmal gespielt werden konnte. »Fidelio« war mit zwei Vorstellungen etwas glücklicher daran. Dagegen entfesselte der dreimal gespielte »Tristan« Begeisterung — wie immer. An der Spitze der Haager Künstlertruppe sind Frau *Poolman-Meißner*, Herr *Urlus* und ihnen zur Seite Frau *Fuldaner*, *Moes*, die Herren *van Helvoirt*, *de Vos*, *Schulze*, *Kubbinga* usw. zu nennen. Das Orchester leistete allabendlich unter der vielleicht ein wenig phantastischen, auf jeden Fall immer sehr bühnenwirksamen Stabführung *van Raaltes* Ungewöhnliches. — In der Opéra-Comique fand unter musikalischer Leitung von *Albert Wolff* die *Uraufführung* der phantastischen Oper »L'Enfant et les Sortilèges« statt, zu der Frau *Colette* den Text schrieb, ein Zauberballett, bei dem zum großen Schrecken des Kindes sich die Möbel bewegen, die Tiere sprechen und aus den Erzählungen der Fee eine Prinzessin auftaucht. Dieses Werk von einer kurzen Stunde Dauer ist bester, ureigenster *Ravel*. Der Musiker erläutert geistvoll-malerisch, mit feinem Takt und als ob er sich selbst spielte, die ganz unkompliziert gezeichneten Stimmungen seiner Librettistin. Der Autor der »Histoires naturelles«, die 1907 Anstoß erregten, hat sich vom Malerischen des Stoffes stark inspirieren lassen. Seine Partitur ist in gewollt einfache Instrumentierung gekleidet, um, wie es scheint, sich dem Laien verständlich zu machen. Aber der Laie zeigte sich an manchen Stellen widerspenstig und trotz sehr sorgsamer, fast vollendeter Aufführung scheint sich das Publikum der Opéra-Comique mit der Musik von Ravel noch nicht so leicht zu befreunden. Es gibt bei uns zwei Gruppen musikalischen Publikums, das der Sinfonischen Konzerte und das im Theater — das noch bei Massenet ist.

J. G. Prod'homme

STETTIN: Wie überall wirken sich die wirtschaftlichen Verhältnisse auch im hiesigen Kunstleben aus. Die Stadt möchte am Theater sparen, ohne zu bedenken, daß das Stadttheater nicht nur das einzige in Frage kommende Theater Stettins ist, sondern auch ein Kulturfaktor für die ganze Provinz sein sollte. Die Leistungen ragen nur selten über das Mittelmaß hinaus, was zum Teil auf Besetzungsfragen zurückzuführen ist. In den letzten Monaten gab es nur drei Aufführungen, die höheren Ansprüchen genügten: Händels »Rodelinde«, Hugo Wolfs »Corregidor« und Verdis »Othello«. Die letztere unter Leitung von *Philipp Wüst* mit *Pabsdorf* als Othello, *Elfriede Gehrmann* als Desdemona und *Bachmann* als Jago konnte sich einer sehr liebevollen Einstudierung erfreuen. Ein Gastspiel unter der Regie *Max Reinhardts* zeigte Hoffmannsthals Ballettpantomime »Die grüne Flöte« in hervorragender Ausstattung und Wiedergabe.

Fritz H. Chelius

WEIMAR: Seit Weihnachten ist der Opernspielplan des Deutschen Nationaltheaters wieder im Fluß. *Ernst Praetorius* traf den Parlandostil des »Intermezzo«, so gut er getroffen werden kann. *Priska Aich* war die Christine, *Hans Bergmann* ihr Mann. Einen ungeheuren Erfolg errang die vor Jahresfrist in München uraufgeführte Island-Sage von *Georg Vollerthun*, die wohl von Weimar aus ihre Wanderung über die deutschen Bühnen antreten wird. Ein außerordentlich ernstes, dem nordischen Sagenkreis entnommenes

Werk, das sich auf den Schicksalsgewalten der Blutrache, des Liebeshasses und der Unterschiedlichkeit zweier Menschenrassen aufbaut. Vollerthun schrieb eine überzeugende tonale, selbständige Musik, voll dramatischer Spannungen und lyrischer Ausgleiche, mit einem wunderbar versöhnenden Schluß. Praetorius schuf mit *W. Broks-Cordes*, *Emilie Frick*, *F. Strathmann*, *Elsbeth Bergmann* und *X. Manz* eine vollendete Erstaufführung.

Otto Reuter

WIEN: Die *Staatsoper* macht kaum mehr den Versuch, ihre künstlerische Planlosigkeit zu verhüllen. Ganz nach der Art eines Operettentheaters kennt sie keine anderen Ambitionen als den Glückstraum vom »Schlager«, der ihr die Kassen füllte. Nur so läßt sich die Wahl der jüngsten Novität, der »Hochzeit im Fasching« von Eduard Poldini, erklären, einer komischen Oper, die nichts anderes ist als eine notdürftig verkappte Operette. Der Text zehrt von einem artigen Operetteneinfall, der aber, auf das abendfüllende, dreiaktige Maß gestreckt, einen sehr unscheinbaren und wenig haltbaren Faden ergibt. Die Musik verbindet ihre national ungarische Überzeugung mit einer ausgeprägten Vorliebe für salonmäßige Wendungen, neben resoluten Csardas-Kadenzierungen stehen lyrische Galanterien von vorvorgestern; das Ergebnis ist eine echte, wenn auch etwas dünne Gulaschsuppe. — *Felix Weingartner*, der vor genau fünfzehn Jahren nach wenig ruhmvoller Direktionsführung das Haus am Opernring verlassen mußte, ist nunmehr von der anderen Seite mit einem ständigen Gastspielvertrag wieder hereinspaziert. Er leitete eine Neustudierung des »Othello«, polierte das Orchester und frischte die Chöre ein wenig auf; sonst blieb alles beim alten. Es wurde ein wenig abgestaubt, dieses und jenes blank gescheuert; es geschah also nichts anderes, als was in jedem geordneten Haushalt regelmäßig zu geschehen pflegt, ohne daß die Hausfrau irgendein Aufhebens davon machte. Aber der Haushalt unserer Staatsoper, die solche Abende mit Stolz registriert, befindet sich eben längst nicht mehr in Ordnung. — Es ist auch sehr beschämend, daß die interessante Opernpremiere der letzten Zeit nicht im berühmten staatlichen Institut, sondern draußen in der *Volksoper* stattfand, wo die rührige »Arbeitsgemeinschaft« Busonis »Arlecchino« und Strawinskijs »Geschichte vom Soldaten« in sehr hübschen Aufführungen herausbrachte. Ein moderner Regisseur, Herr *Marholm* vom Tairoff-Theater, hatte es den braven Soldaten der Volksoper nach kurzer Abrichtung beigebracht, wie man ohne Umständlichkeiten lustig und originell sein kann. Namentlich die perlenden, schäumenden Busoni-Späße gruppierten sich sehr reizvoll um den »Asinus providentialis«. Dagegen war der innere stilistische Widerspruch, der in Strawinskijs »Geschichte vom Soldaten« zwischen der extrem modernen Musik und dem rollenden altmodischen Pathos der Worte besteht, wohl schuld daran, daß der Sprecher, Herr *Feldhammer*, sich im Deklamationsregister so gewaltig vergriff.

Heinrich Kralik

WIESBADEN: Der nachhaltige Erfolg der sich noch immer im Repertoire bewährenden »Pilger von Mekka« gab — ebenfalls unter der Leitung Kapellmeister *Rothers* — Anlaß zu einer Wiederbelebung des Gluckschen Einakters »Der Wunderbaum«. In dem anschließend gegebenen »Dorfbarbier« von Schenk verkörperte *Franz Biehler* die Titelrolle gesanglich und darstellerisch ausgezeichnet. Weiter hörten wir Wolf-Ferraris »Susannens Geheimnis« und eine ganz vorzügliche Neueinstudierung des »Barbier von Bagdad«. Ebenso meisterhaft wie die genannten alten Werke dirigierte *Arthur Rother* die erste Neuheit der Saison, Janáčeks »Jenufa«, die in ihrer schönen Volkstümlichkeit einen wohlverdienten Erfolg erzielte. *Eduard Mebus*' verständnisvolle Regie verdient wegen ihres nicht geringen Anteils am Gelingen sämtlicher Abende volles Lob.

Emil Höchster

KONZERT

BERLIN: Den jungen Komponisten geht es offenbar nicht schlecht. Ihr Name braucht nur ein gewisses Niveau erreicht zu haben, und Verleger wie Konzertgeber reißen sich um ihre Manuskripte. Den Vorsprung vor allen hat natürlich *Paul Hindemith*, der ihn allerdings auch in einer etwas rücksichtslosen Weise ausnützt. Seine Konzerte für Soloinstrumente leiden unter einer gewissen Schablone. Das Soloinstrument hat immer einige Schwierigkeit, sich gegenüber dem Kontrapunkt oder den Ausschreitungen der übrigen Stimmen zu behaupten. In allem Scherzhaften ist Hindemith so einfallsreich wie kaum ein anderer. Ich habe zuletzt sein Violinkonzert, Kammermusik Nr. 4 von *Alma Moodie* mit Begleitung des Orchesters unter *Heinz Unger* so gut wie nur möglich spielen hören und muß gestehen, daß

der jüngste Hindemith seinen Vorgängern verzweifelt ähnlich sieht. Immerhin hebt sich ein »Nachtstück« betitelter Teil als in der Stimmung bemerkenswert heraus, während das einleitende »Signal«, ohne Soloinstrument, nicht gerade sinnvoll ist. — *Erich Kleiber* ist noch weniger wählerisch in Neuheiten als andere. Man muß das sagen, so sehr man auch seine Neigung zum Besonderen anerkennt. Daß diese aber auch die Wahl des besonders Schlechten nicht ausschließt, bewies die Aufführung einer Ouvertüre von *F. Behrend* zu Kleists Penthesilea. Es verlohnt kaum, über diese programmmusikalische Strauß-Nachahmung ein Wort zu verlieren. Neben dieser Redseligkeit behauptete sich die sehr asketische »Passacaglia« von *Berthold Goldschmidt*, ein mit dem Mendelssohn-Preis gekröntes Werk, immerhin in Ehren. Freilich hat der Komponist es sich etwas leicht gemacht, indem er es dem Thema überließ, sein Stück aufzubauen. Er selbst tat nicht viel mehr dazu, als daß er es in linearer Haltung bewahrte. Dafür klang es nicht übermäßig gut. Aber es war Kürze nicht ohne Würze darin.

Endlich hat uns auch das *Vierteltonklavier* in Berlin erreicht. Selten hat die Singakademie in der letzten Zeit so viele Neugierige gesehen wie in dem Vierteltonkonzert *Alois Habas*, der das Vierteltonklavier der Firma August Förster, sich selbst und seine Schüler, vertreten durch *Erwin Schulhoff*, vorführte. Mehr und mehr hat sich, nicht mit Unrecht, der Zweifel der Musiker bemächtigt, ob eine weitere Halbierung der temperierten Skala die Musik wesentlich fördern könne. Wem die Chromatik nicht genügt, der muß nicht so sehr das begrenzte Tonmaterial wie seine eigene Phantasie verdächtigen. Rein theoretisch und technisch bleibt freilich, was Haba uns zu sagen hat, fesselnd; unter den vorgetragenen Stücken zeugt seine eigene »Fantasia« mehr für das eingeborene Talent als für den Viertelton. Mehr als neue Schattierungen des Klanges lassen sich durch diesen nicht erreichen. — Die Berliner Ortsgruppe der *I.G.N.M.*, die *Novembergruppe* und endlich der »*Sturm*« *Herwarth Waldens* wetteifern in der Förderung der neuen Musik jenseits der großen Öffentlichkeit. Meine Erinnerung haftet an einer Violinsonate von *Karol Rathaus*, die jedenfalls mehr ist als ein Experiment und durch zielbewußte Gestaltung weit über den Durchschnitt zeitgenössischer Produktion hinausragt; sowie an einem Kompositionsabend *Rudolf Rétis*. Dieser an der Gründung der I.G.N.M. stark beteiligte Österreicher hatte in Prag ein Mißgeschick erlebt, das ihm auch heute noch nachgeht. Ein ekstatischer Mensch, hat er große Mühe, sich zu finden und zu beherrschen. Die Art, wie er die Kunstmittel verwendet, spricht von der Selbstquälerei eines Musikers, der alle seine Wenn und Aber in sein Werk hineinkomponiert. Vollkommen ist nichts, was er schafft, aber zweifellos der Aufmerksamkeit wert. So hinterließen seine Kammermusikwerke, seine Lieder, seine Klavierstücke, diese zumal, von einem außerordentlichen Pianisten *Leopold Münzer* gespielt, einen geteilten, aber doch einen stärkeren Eindruck. *Adolf Weißmann*

AACHEN: *Peter Raabe* hat in der westlichen Grenzstadt, wo er vor fünf Jahren ein blühendes, aber einseitig entwickeltes Musikleben vorfand, in ernster und gewissenhafter Arbeit die Basis der musikalischen Allgemeinkultur verbreitert. Am bedeutendsten ist Raabe, wenn er klassische und nachklassische Musik dirigiert. Er ist ein Dirigent von unbeirrbarer Sachlichkeit, der sich persönlich zurückstellt und der doch mit glühvoller Seele beteiligt ist. Es ist charakteristisch für ihn, daß er mehr auf die Linie als auf den Klang achtet. Wenn Raabe zeitgenössische Musik tatkräftig und mit Begeisterung pflegt, braucht man doch nicht zu fürchten, daß er die Neutöner über Gebühr in den Vordergrund drängt. So bringt er in diesem Jahre als erstes Werk von Strawinskij das kurze, früh entstandene Feuerwerk, das allerdings einen guten Begriff von der intellektualistisch-gefühlskalten Art des Russen gibt. Ein bedeutendes Ereignis war die *Uraufführung* eines großen Chorwerkes von *Hermann Ambrosius*: der 90. Psalm. Ambrosius ist ein Meister des musikalischen Satzes, die technischen und harmonischen Kühnheiten sind gegenüber den im vorigen Jahre hier herausgekommenen Szenen aus Faust noch gesteigert. Das Publikum wird von sicher hingesetzten Effekten eher äußerlich mitgerissen als seelisch erschüttert. Der *städtische Gesangverein*, wohl die stimmschönste und schlagfertigste Chorvereinigung des Westens, bewältigte das schwierige Werk in staunenerregender Weise. Auch die Variationen über ein Thema von J. Ph. Kirnberger von Joseph Haas, ein nicht sehr erfindungsstarkes, aber durch gute Haltung, die auf Können gegründet ist, ausgezeichnetes Werk, bleiben in dem ruhigen Fahrwasser einer stetigen Entwicklungslinie, in der Raabe offenbar das Heil der zukünftigen Musik zu finden wünscht. Rudolf Siegels

lyrische Szene »Der Einsiedler« gehört ohne Zweifel in diese Linie, machte aber, obwohl von *Rehkemper* gesungen, kaum Eindruck; Pfitzners Lieder nach Texten von Goethe fesselten durch das neue Instrumentalgewand, das ihnen der Komponist angelegt. Unter den auftretenden Solisten ragten hervor: *Georg Kulenkampff*, *Fritz Dietrich*, *Walter Rummel*, *Josefine Bayer*, eine tüchtige junge Pianistin. An neuer Kammermusik hörten wir durch das *Aachener Streichquartett* das Konzert für zwei Violinen, Bratsche und Violoncello von Alfredo Casella, ferner die Violinsonate von Pizetti durch *Betty Francken-Schwabe* und *Alice Schwabe*. *Paul Aron* spielte moderne Klaviermusik. Bei einer Bach-Feier des *Aachener Lehrergesangvereins* unter *W. Weinberg* konnte man die feine Klangkultur eines ausgezeichneten Chors bewundern. Ein Bach-Abend des ausgezeichneten Organisten *Erhard Mauersberger* gab tiefe Eindrücke. *W. Kemp*

BARMEN-ELBERFELD: Zu den stärksten Eindrücken dieses Winters gehörte ein Barmer Abend, an dem *Hans Weisbach* Kaminskis »Introïtus und Hymnus« und Suters »Le Laudi« herausbrachte. Dort ein jäher Anstieg voll unerhörter Intensität des Gefühls wie des Klanges, nicht ohne Krampf; bei Suter ein vornehmes, meist überzeugendes Ebenmaß von abwechslungsreichem Können und Wollen. Den Solisten *Merz-Tunner*, *Maria Philippi*, *August Richter*, *Hermann Schey* entsprach die Aufführung. Dem Violinkonzert von Max Trapp erspielte *Gustav Havemann* einen mehr äußeren Erfolg. Die Neuheiten Elberfelds sind radikaler. Die »Sinfonietta« von Felix Petyrek fesselte formal durch die Art der Entwicklung des Ganzen aus *einem* Motiv, aber auch durch aparte Klangmischungen, kaum freilich durch Gefühlswerte. Zuvor gestaltete *Petyrek* Regers Klavierkonzert mit kühler Sicherheit. Von Hermann Grabner kam eine »kleine Abendmusik für Orchester« erstmals heraus. Einem harmlos-freundlichen »Ständchen« folgte ein dumpfes »Adagio« und ein bis zur Groteske frecher »Zapfenstreich« in bekannter Manier. Der frühere Grabner hatte entschieden stärkere Einfälle. Bruckners selten gehörte Sechste unter *Schmeidel* atmete besonders in den Eingangssätzen Ruhe und Feierlichkeit. *Walter Seybold*

BASEL: Unter den Erstaufführungen der letzten Wochen berührte das »Concerto grosso« von Heinrich Kaminski ganz besonders sympathisch. Von *Hermann Suter* in glänzender Ausdeutung geboten, erfreute das Werk durch seine gesunde Ehrlichkeit und die Vorzüge der Erfindung wie der Satzkunst. Weit weniger gefiel die »Tanzsuite« von Béla Bartók, deren thematische Ziellosigkeit zu unbefriedigender Wirkung führt. Großem Interesse begegneten dagegen die »Hebräischen Gesänge« von Ernest Chausson, die durch *Susanna Balguerie* glänzend interpretiert wurden; überaus stark war auch der Eindruck, den die Darstellung des Brahms-Violinkonzertes durch die für den erkrankten *Adolf Busch* eintretende *Alma Moodie* hinterließ. In seinen stets bedeutenden Orgelkonzerten im Münster bot *Adolf Hamm* neben den großen Toccaten Bachs moderne französische Orgelmusik in großzügiger Wiedergabe. *Gebhard Reiner*

BERN: Als Vorspiel zur Saison 1925/26 veranstaltete die *Musikgesellschaft* vom 7. bis 19. September einen Meisterkurs für Gesang, dessen Leitung *Thomas Denijs* anvertraut war. An 2 Liederabenden, in denen auch die besten Kursteilnehmer mitwirkten, konnte der berühmte Lehrer unter *Fritz Bruns* kongenialer Begleitung seine Vortragskunst von allen Seiten beleuchten. In den 8 Abonnementskonzerten ließ Fr. Brun mit Ausschaltung der Atonalisten neben den altbewährten Klassikern auch die gemäßigten Modernen zu Worte kommen. Othmar Schoecks Liederzyklus Gaselen, wie die 3 chinesischen Gesänge von Walter Braunfels haben nicht restlos befriedigt, während Bruckners selten gespielte 6. Sinfonie eine prachtvolle Interpretation erfuhr. Der Berner *Luc Balmer* steuerte ein in Form und Inhalt noch nicht völlig gereiftes Violinkonzert bei, und Fritz Brun trat mit seiner 4. Sinfonie auf den Plan, einem Werke, das in seiner ernsten Musizierfreudigkeit wohl zu interessieren vermag. Jedoch fehlt dem monumentalen Bau einer so anspruchsvollen Komposition das primär zwingende thematische Fundament.

Die *Albert Nef* unterstellten *Volkskonzerte* waren reich an Novitäten: 3. Sinfonie von Mahler, Klavierkonzert von Felix vom Rat, Oktett von Strawinskij, Divertimento op. 67 von Paul Graener, Oboekonzert von Fred Hay, drei Orchesterlieder von Bittner, Preludio solenne von E. Kunz seien aus den Programmen hervorgehoben. Für den Schweizer Komponisten E. Kunz trat auch der *Berner Männerchor* als Pionier ein und brachte unter der Leitung von *Otto Kreis* den zweiten Teil des großangelegten

Werkes »Huttens letzte Tage« zu wirksamer Entfaltung. Der *Cäcilienverein* hat unter Assistenz der Liedertafel das Oratorium »König David« von Honegger mit bestem Gelingen herausgebracht (Dirigent Fr. Brun). Das Werk imponiert durch wuchtigen dramatischen Aufbau, eigenartige Koloristik und berauschende orchestrale Klangfülle. Als leuchtendes Beispiel, zu welcher Kulturhöhe der Chorgesang im Kanton Bern sich erhoben hat, mag die Tat des *Konolfinger Lehrergesangvereins* registriert werden, der unter der begeisternden Direktion von *Ernst Schweingruber* eine in allen Teilen eindrucksvolle Aufführung der Bachschen Johannes-Passion in die Wege geleitet hat. *Julius Mai*

BUENOS AIRES: Die Konzerte der *Asociacion del Profesorado Orquestal* waren Erfolge der Programme. *Ernst Ansermet* verfolgte die Linie vom russischen Akademismus über den Spätimpressionismus bis zu Arthur Honeggers »König David«, der das Glanzstück der Ansermetschen Konzertserie bilden sollte. Vom Autor des »Pacific«, den Ansermet ebenfalls brachte, erwartete man Hypermodernes. Aber Honegger geht ziemlich zaghaft zu Werke und wandelt eklektizistische Bahnen. Aus Bach, Händel, Berlioz fließen viel gebrauchte Gefühlswerte ein, die eben nur oberflächlich im Bad des Atonalismus gehärtet werden. Das Finale des ersten Teils, der Tanz Davids vor der Bundeslade sind diejenigen Punkte, wo sich dem eklektizistischen Musizieren Honeggers ein ergreifender Gefühlston entringt. Große Wirkungen erzielt er mit der Verwendung des gesprochenen Wortes über dem Chorklang: ein Psalmodieren im Stil altbiblischer Poesie. Im ganzen aber bleibt er zwischen koloristischer Orchestermalerei und ornamentaler Stimmarchitektur stehen. Die Aufführung war ausgezeichnet, trotzdem es an musikalisch überragenden Solisten fehlte: ein doppeltes Verdienst der Interpretation wie der Programmwahl. Bemerkenswert war noch Ansermets Interpretation von Strawinskijs Frühwerk »Der Feuervogel« und Debussys »Iberia«-Suite, die er klanglich und rhythmisch in strahlender Facettierung der Nuancen lebendig macht. Wertvoll waren seine Instrumentationen zweier argentinischer Volkstänze aus der Sammlung des verstorbenen Komponisten Julian Aguirre »El Gato« und »Huella«. Die Zielstrebigkeit in Ansermets Programmen und die von ihm unter unsäglichen Organisationsschwierigkeiten geleistete künstlerische Arbeit bleiben für Buenos Aires unverwischbares Verdienst.

Die argentinische Musikwelt verlor in *Ernst Drangosch* einen Pianisten, Dirigenten und Komponisten von unzweifelhafter Begabung, der indes in den letzten Jahren seine Kräfte zersplitterte. Im Mittelpunkt des Interesses standen auf Wochen die Konzerte des russischen Pianisten *Alexander Brailowskij*, eines Schülers Leschetizkis. Ein Chopin-Spieler von eminenter Technik, hauchartiger Zeichnung und einer typisch slawischen Stoßkraft des Temperaments. Brailowskij ist eine Virtuosennatur im Sinne der heute verloren gegangenen Art des Instinkt-Musizierens. Der Brasilianer *Hector Villa-Lobos*, der eigene Kammermusik dirigierte, hat von der Moderne die Verkrampfung, nicht den Instinkt für Weitung der Ausdruckssphäre übernommen. Er entwickelt sich aus französischem Akademismus zu abstrus futuristischen Formen, die bluffen, aber nichts vortäuschen. Die Begeisterung seiner Clique flaute denn auch bald wieder ab. Lediglich seine »Afrikanischen Tänze« geben ein scharf umrissenes, solid gezeichnetes Stimmungskolorit. Die Fülle seiner Produktion ist internationaler Snobismus des Mitläufertums. Aus den übrigen Veranstaltungen seien hervorgehoben: eine verdienstvolle Bach-Aufführung der Sociedad Cultural de Conciertos (Kantate: »Wir danken dir Gott«, Leitung *Ricardo Rodriguez*), Klavierkonzerte des feinnervigen *John Montes*, Konzerte eines virtuosen ukrainischen Chores (Leitung *S. Loutschinskij*), ein russisch-italienischer Abend der glänzenden Koloratursängerin *Ada Sari*, ein Sonatenabend des italienischen Geigers *Oscar Zuccarini*, ein Arien- und Liedkonzert *Paula Webers* im Diapason, ein Konzert der verschwenderisch dotierten Altistin *Gabriele Besanzoni* und ganz am Ende der Spielzeit eine zu weiterer Arbeit ermunternde Aufführung des Mozartschen »Requiem« durch die deutsche Singakademie unter *Erich Ochs*, der die Nachfolge Dr. *Pragers* würdig anzutreten scheint.

Außer Risler und Brailowskij wagten sich charakteristischerweise keine Virtuosen internationalen Formates an den kunstfernen Strand der La Plata-Zone. Trotz der Zahl der Veranstaltungen eine zersplitterte, unbefriedigende, enttäuschende Saison. Die Asociacion Wagneriana kann sich immer noch nicht aus den Fesseln des gesellschaftlich gezüchteten Dilettantismus frei machen oder gefällt in Mißgriffen, die nicht scharf genug gebrandmarkt werden können. Kein organisch aufge-

bautes Konzertprogramm, keinerlei Systematik, sondern einfach Ausnutzung sich bietender Gelegenheiten, ein billiger Opportunismus bleibt der Grundsatz. Aus eigenen Kräften wurde wenig geleistet; selbst der Beethoven-Zyklus des *Wagneriana-Quartetts* blieb Torso als Interpretationsleistung wie in der unvollständigen Zahl der Konzertabende. Höher steht das Trio *Gonzalez-Bolognini-Vilaclara*. Der Geiger *Remo Bolognini* entwickelt sich zum Künstler. *Johannes Franze*

DORTMUND: Unser Konzertleben war in der letzten Zeit bestimmt durch die längere Abwesenheit *Wilhelm Siebens* in Stockholm, der aber auch einige Konzerte hier leitete. Darunter einen großlinigen Beethoven-Abend mit *Walter Braunfels* als tüchtigem Solisten und einen Wagner-Vormittag, der mit Recht großen Beifall weckte. An Neuheiten hörte man Debussy (Kleine Suite) und Hindemith (Kammermusik Nr. 2). Im übrigen dirigierten als Gast mit viel Erfolg *Emil Bohnke*, *Max Fiedler*, *Paul Scheinpflug*, *Rudolf Siegel* und *Max Trapp*, der uns seine prächtige dritte Sinfonie vermittelte und im Verein mit *Gustav Havemann* einen wohlgelungenen Violinsonatenabend. Der »*Musikverein*« brachte unter *Hermann v. Schmeidels* imponierender Leitung Werke von Bach, Händel, Bruckner, Wolf trefflich zum Erklingen; ebenso der »*Volkschor*« unter *Herbert Schmidt* solche von Bruckner und Strauß. Der »*Dortmunder Männergesangverein*« unter *Albert Lamberts* bot Erstaufführungen von Friedhoff, Kahl und Wick, die sämtlich beachtenswert sind, und führte ein eigenes Orchester vorteilhaft ein. Der »*Madrigalchor*« (Dirigent: *Carl Holtschneider*) setzte sich mit einem Abend »Renaissance und Rokoko« in gute Erinnerung. Der »*Musikverein Unna*« führte unter *Gerard Bunk* verdienstvoll Chöre von Georg Schumann und Julius Weismann erstmalig auf. Mit trefflichen Gesangsleistungen sind *Maria Pos-Carloforti* und *Max Spilcker* zu erwähnen, an Kammermusik das ausgezeichnete *Rosé-Quartett* und in weiterem Abstand das *Bentz-* und *van Kempen-Quartett*.
Theo Schäfer

DÜSSELDORF: Den stärksten Eindruck hinterließen unstreitig die »Wozzek«-Bruchstücke von *Alban Berg* durch die Verbindung imponierendsten Könnens mit gleichzeitiger packender Beherrschung des menschlichen Gehalts. *Co van Geuns* sang sie mit innerster Beseelung. Leider erwies sich *Georg Schnéevoigt* von neuem für solch schwierige geistige Aufgaben als der ungeeignete Führer. Hoffentlich entschließt sich unsere Bühne bald zur Wiedergabe dieses Werkes! *Heinrich Kaminskis* Introitus und Hymnus fesselte trotz nicht einwandfreier Aufführung durch weihevolle Religiosität und eigenartig komprimierende Askese. Der neue Konzertmeister *Reinhold Rohlfs-Zoll* erwarb sich durch die kraftvolle Auffassung des Beethovenschen Violinkonzerts viele Freunde. Seltene Gaben brachte die Weihnachtsmusik des Bach-Vereins (*Joseph Neyses*), darunter vor allem das köstlich naive Magnifikat von *Hieronymus Praetorius*. Ein großer Schubert-Zyklus des *Collegium musicum* ist wegen seiner kunsterzieherischen Tendenz besonders erwähnenswert. Unter den Sängerinnen der letzten Zeit gebührt *Maria Olszewska* die Palme. — Aus dem erfolgreichen Bestreben heraus, die zeitgenössischen Bindungen zwischen den Künstlern zu verstärken, fand in der *Kunstakademie* der erste musikalische Abend unter der sicheren Leitung *Hanns W. Davids* statt. Das Programm war weitab von der großen Heerstraße: Musik für sieben Saiteninstrumente von *Rudi Stephan*, »Die junge Magd« von *Paul Hindemith* und *Arnold Schönbergs* bisher hier unbekannte (!) Kammersinfonie. *Carl Heinzen*

FRANKFURT a. M.: In der »Sinfonischen Nachtmusik« von *Josef Marx*, die *Krauß* im Museum zur *Uraufführung* brachte, bleibt einem nichts erspart. Es herrscht da ein Großbetrieb mit Brunnen, Mondgeflimmer und Inbrünsten jeglicher Art, dessen stramme Stimmungsorganisation kein Plätzchen zum Atmen freigibt, und wär' es noch so klein. Die Stille der Nacht strömt erotissimo, die Nachtigallen dürften vierfach besetzt sein, Klavier, Harfe, Celesta produzieren Impressionismus, weil der doch einmal modern war; die hohen Geigen indes behüten mit ihrem Vibrato die original romantische Flamme. Harmonisch weiß man wohl mit Schreker Bescheid, bleibt aber bei aller Erotik doch ehrbar, wie es sich gehört. Muß es sein? Es muß sein. Man soll nicht sagen, die Konzertmusik habe alles soziologische Interesse verloren. — Die d-moll-Sinfonie von César Franck, vom Sinfonieorchester unter *Wendel* gespielt, ist eine langwierige Angelegenheit. Sie will das Inwendige haben und das Auswendige halten; sie fühlt wie Brahms und klingt wie Liszt. Der Brahms wird ein wenig falsch dabei und der Liszt ein

wenig blaß, manchmal kommt man unversehens zu Massenet; aber das Ganze, fatal gemäßigt zwar und ohne allen Einsatz, ist wenigstens anständig balanciert, und der erste Satz läßt sich noch ganz gut hören. Am gleichen Abend gab es die deutsche Première des Concertinos für Klavier von *Honegger*. Das kurze Stück hat im Eröffnungsteil den klassizistischen Ton des jüngsten Strawinskij und läßt sich cembalistisch an; doch ist es ihm damit nicht so ernst, daß es nicht im Andante zur mechanisch-obstinaten Bewegung einen sehr weichen, sehr französischen Orchesterklang stellte; der Schlußmarsch bekennt sich wieder zu Strawinskij; doch das Ganze zeigt die Neigung, alles Ungebärdige und Verzweifelt-Ironische des Russen mit der Tradition zu versöhnen und zu mildern: als ob die kubistische Objektivität sprunglos an jene natürliche sich anschlösse. Hübsch, sehr hübsch ist das Stück gemacht, ohne Bombast; im Orchester herrschen die stumpfen Valeurs vor, die Form hat ihre schmale Sicherheit, der Witz bleibt Scherz. Nur im Klaviersatz wird das fragwürdig Bequeme der ganzen Verfahrungsweise offenbar. Von Honegger ist kein Aufruhr zu erwarten. Die Tendenz zum Kunstgewerbe, die mit Strawinskij anhebt, trägt er geschmackvoll und prätentionslos weiter. Das ist nicht so wenig vielleicht, wie es deutschen Ohren scheinen mag. *Höhn* interpretierte das Concertino vortrefflich, und *Wendel* hatte, mit Weber zumal, seinen guten Tag.

Theodor Wiesengrund-Adorno

GENF: Auf den Eckpfeilern der Sinfoniekonzerte des *Orchestre romand* ruht das musikalische Leben Genfs. Diese Konzerte sind um so wirksamer, als ihr Dirigent, *Ernest Ansermet*, sich keiner Schule oder Richtung verschrieben hat und mit erstaunlicher Vielseitigkeit vergessene Werke ausgräbt und noch unbekannte Leistungen entdeckt. Um häufiger auch Chorwerke in Verbindung mit dem Orchestre romand aufführen zu können, gründete Ansermet den gemischten *Chœur romand*. In der erfrischenden »Ode an die Musik« von Chabrier legten die Damen des Chors erstmals Zeugnis ab von gewissenhafter Vorbereitung. Ein Sinfoniekonzert war als Ehrung für den letztes Frühjahr verstorbenen *André Caplet* gedacht. *Suzanne Balguerie* aus Paris sang das ergreifende Gedicht »Detresse« und die in sonniges Farbenmeer getauchte »Hymne à la na ssance du matin«. Entzückend klangen die »Childrens Corner« in der feinen Orchestrierung Caplets. Eine scharf umrissene Rede von *Roland-Manuel* und der Vortrag von Werken Caplets, vor allem durch die hiesige Sängerin *Rose Féart*, vertieften die Kenntnis des aus voller Entwicklung abberufenen eigenartigen Musikers.
Nachhaltige Wirkung ging wiederum von den vornehmen Pianisten *Robert Casadesus* und *Alfred Cortot* aus. Wie bei der Uraufführung vor vier Jahren brachte neulich der »*Horace victorieux*« *Arthur Honeggers* einige Zuhörer aus der Fassung. In kühnen Dissonanzenketten schildert Honegger die sagenhafte Kampfszene zwischen Horatier und Kuratier. Obschon die Sinfonie ursprünglich als Szenenmusik für ein pantomimisches Ballett gedacht war, wird das titanische Ringen in eine feste, klare und knappe Form gegossen. Den hohen Anforderungen der Partitur zeigten sich Dirigent und Orchester vollkommen gewachsen. Durch den rumänischen Geiger *Georg Enesco* lernten wir das selten gespielte 2. Konzert in C-dur von *Jaques-Dalcroze* kennen. Für Dalcroze ist die Form kein Problem. Sein Konzert ist vielmehr ein ununterbrochenes Improvisieren ohne Anfang und Ende. Aber der Beifall war dennoch herzlich, galt es doch einen einheimischen Musiker zu ehren. Hervorragendes bot das *Orchestre Lamoureux* aus Paris, ein Instrumentalkörper, dem sich die einzelnen Gruppen in wundervoller Gebundenheit einfügen. Dem Dirigenten *Paul Paray* gelangen Werke von Wagner und Debussy, dazu Bravourstücke von Dukas und Rimskij-Korssakoff besser als Beethovens Eroica. Bedeutende deutsche Musiker erschienen diesen Winter besonders häufig. Der Cellist *Emanuel Feuermann*, der Pianist *Heinz Jolles*, vor allem jedoch der junge Geiger *J. Wolfsthal* aus Berlin weckten starkes Interesse. Daß der hier äußerst beliebte *Adolf Busch* erkrankte und sein Konzert absagte, erfüllt die Genfer mit Schmerz.

Willy Tappolet

GENUA: Abgesehen von den mangelnden und allseits schwer vermißten Orchesterkonzerten kann sich heuer das Genueser Konzertleben sehen oder vielmehr hören lassen. Die »*Società Del Quartetto*« hat ein Solistenprogramm von zwanzig Abenden aufgestellt, das bisher reibungslos abgewickelt wurde. Was in Europa gut und teuer ist, Streicher, Pianisten und Quartette wechseln in bunter Folge. So stehen das *Amar-* und das *Rosé-Quartett*, *Frederic Lamond*, *Walter Gieseking*, *Alfred Cortot*, *Emanuel Feuermann* und *Serge Prokofieff* noch auf der Liste. Vor kurzem feierte

Frida Quast-Hodapp hier einen wahren Triumph. Das »*Quartett Poltronieri*« aus Mailand, dem der Ruf des besten italienischen Quartetts vorangeht, erwies sich als eine Vereinigung, die sich an die höchsten Aufgaben wagen kann: Brahms op. 51, 1 und Dvořak op. 96 bekundeten eine restlose Einfühlung und respektable technische Höhe. Das »*Belgische Hoftrio*« verfügt über einen glänzenden Klavierführer (*Clockers*) und hatte mit Beethoven op. 70, 2 und Schumann op. 73 beim Publikum einen rauschenden Erfolg, zu dem sie trotz aller Verve ihren Landsmann César Franck mit seinem fis-moll-Trio nicht führen konnten. Das gleichfalls belgische Quartett »*Pro Arte*« erregte mit Arbeiten von Béla Bartók und Darius Milhaud erhebliches Schütteln des Kopfes. Und die Landsleute Marinettis vertragen doch immerhin ein gutes Stück!
Fr. B. Stubenvoll

GRAZ: Die Konzerte unseres *Philharmonischen Orchesters* brachten als Neuheiten: »Pacific 231« von Artur Honegger. Wer Dadaisten-Unfug oder Programmusik im hergebrachten Sinn erwartete, fand sich angenehm enttäuscht. Der Komponist verstand es, eine wirklich eherne, wuchtige Musik von straffer Rhythmik und großer Eigenart zu schreiben, die packende Wirkungen erzielte. Auch das »Parergon zur Sinfonia Domestica« von Richard Strauß erklang bei uns als österreichische Uraufführung, von *Paul Wittgenstein* gemeistert. Das Konzert, das die erstgenannte Neuheit brachte, wurde von *Alois Pachernegg* geleitet, der bei dieser Gelegenheit auch seine, hier schon öfter gespielte sinfonische Dichtung »Golgatha« hören ließ; das zweite Konzert stand unter Kapellmeister *Auderieths* befeuerndem Stab. Auch die Ouvertüre zu »Mainacht« von *Rimskij-Korssakoff* und »Feuerwerk« von *Igor Strawinskij*, die auf dem Programm eines unserer Sinfoniekonzerte standen und glänzende Wiedergabe fanden, sind als örtliche Novitäten erwähnenswert.
Otto Hödel

HAMBURG: Ein ganzer Wagner-Abend unter *Karl Muck* hat in den Veranstaltungen der »*Philharmonischen Gesellschaft*« (wie unter Anknüpfung an bald hundertjährige Erinnerungen der »Verein hamburgischer Musikfreunde« sich neuerdings nennt) einen sehr beachteten Höhepunkt unter jenem Überlieferer aus großer Wagner-Zeit bedeutet. Muck hat auch die Sinfonie in C des einheimischen Autors *Robert Müller-Hartmann* mit einer *Uraufführung* ausgezeichnet. Das günstig aufgenommene Werk sagt ernste Gedanken in sicherer Form und mit anregenden Formmitteln. Eine andere *Uraufführung* bei *Eugen Papst*, die d-moll-Sinfonie von *Hans Sachsse* (Schüler u. a. von Courvoisier), dem Münchner, erweist geringe Inspiration im tonkünstlerischen Sinne, gibt eine Überschau des »Erworbenen« bei geringer Erfindung und läßt die Triebfeder des Willens Ursache zumeist nüchternen Bewegungstriebes sein. *Th. Huber-Anderachs* (aus Kempten) »Vorspiel zu einer heiteren Oper« hatte eine günstigere Meinung zu wecken mit Frische und Keckheit im rhythmischen Zickzack; *Alfred Sittard* hat Schützens »Matthäus-Passion« in der Urfassung (begleitungslos) mit starkem Eindrucke gegeben. Der *Lehrergesangverein*, von Papst neuerdings geführt, hat Hugo Kauns Chor »Hünengräber« mehr als akkordisches Problem denn als Inspiration erkennen lassen. Pfitzners neues Quartett (bei der *Bandler*-Gemeinschaft) ist mehr tondenkerisch als -dichterisch aufgefallen.
Wilhelm Zinne

HANNOVER: Von den beiden neuen Violinkonzerten, die in den letzten *Abonnementskonzerten der Städt. Opernhauskapelle* erschienen, ist das von Hans Pfitzner, von *Alma Moodie* vollendet dargeboten, ein schwerblütiges, durch und durch urkräftig sinfonisch empfundenes Werk, während aber auch dasjenige von Max Trapp, dem *Gustav Havemann* mit seiner hervorragenden Geigenkunst sich widmete, ernste und gehaltvolle Musik in sich begreift. Das Orchester unter *Rudolf Krasselt* bewährte sich weiter noch an Neuheiten: An Hans Wetzlers farbenfrohen »Visionen«, dem kompakten, wohlgegliederten Formgebilde der Sinfonie op. 21 von dem Schweden *Kurt Atterberg* und der Pulcinella-Suite von Strawinskij. Die immer hohen künstlerischen Anreiz gewährenden *Lutter-Konzerte* sehen zur Zeit auf ein 40jähriges Bestehen unter der ausschließlichen Regie *Heinrich Lutters* zurück. Die Konzerte, in denen das vornehm abgeklärte Klavierspiel Heinrich Lutters einen wesentlichen Faktor bildet, haben von jeher den bedeutendsten Musikgrößen Deutschlands eine würdige Wirkungsstätte geboten.
Albert Hartmann

KASSEL: Das Kaleidoskop des Konzertlebens spiegelte wohl unter dem Druck der wirtschaftlichen Nöte nicht mehr die alte

drängende Fülle der Gestalten, war aber doch immerhin aufregend genug in den orchestralen Explosionen, die, von *Robert Laugs* entfacht, mit Borodins Es-dur-Sinfonie, Alban Bergs drei Wozzek-Bruchstücken, Skrjabins hysterischem Poème d'Extase, Strawinskijs »Pulcinella« Pergolese-Travestie, Casellas knalliger Italia-Rhapsodie und Kreneks spielerisch-manieriertem Conzerto grosso II die überhitzt-groteske, fanatisch-koloristische, sensationelle Klangkoloristik der Moderne über uns ausschütteten. Wohltuend hoben sich davon einige konzertante Barock- und Rokoko-Feinheiten ab: Händels gewaltige »Lukretia«-Kantate (*Lotte Leonard*), eine Kirchensonate Dall' Abacos und die Sinfonien Joh. Chr. Bachs (D-dur, schmiegsam und launig) und H. J. Rigels (D-dur, in mozartelnder epikureischer Heiterkeit). Naturhaft-unsentimentale Frische durchpulste *Lubka Kolessas* Chopinspiel, die geschliffene Kammerkunst der *Roséleute* warb für Tochs B-a-s-s-Quartett, die *Wendling-Vereinigung* für die funkelnden Miniaturen des »Phantastischen Reigens« von Jul. Weismann, unser neues *Kasseler Quartett* für Borodin. Kultur- und völkerpsychologisch interessante Eigenart primitiver Musik offenbarten die national-indischen vokal-instrumentalen Liederrhythmen der Meistersänger *Maheboob-Khan* und *Müsheraff-Khan*. *Gustav Struck*

KÖLN: Die Krise im Musikleben, verschärft durch den monatelangen Karneval, hat nur die großen, feststehenden Veranstaltungen noch nicht erfaßt. In den *Gürzenichkonzerten*, die ein harter Boden für neueste Musik sind, führte *Hermann Abendroth* einige Neuheiten auf: Bartóks theatralisch grelle Tanzsuite, Kreneks Violinkonzert (mit *Alma Moodie* als Fürsprecherin), das sich schon teilweise, als Ausdrucksmusik, vom Problematischen löst, Strawinskijs Frühwerk »Der Feuervogel«, noch im französischen Impressionismus schillernd, dann Werke einer gemäßigteren Zone, die aber ebenfalls nur geringe Zustimmung fanden: Georg Schumanns klangschöne, aber innerlich unselbständige Händel-Variationen und die Lustspielouvertüren von Ernst Grosz und Adolf Busch, deren Humor etwas kurz geschnitten ist. *Caspar Cassado* und *Artur Schnabel* wurden als Solisten begrüßt. Zu glanzvoller Wirkung brachte Abendroth mit Chor, Orchester und den Solisten *Hinnenberg-Lefèbre*, *Möller-Gerlach*, *A. Richter*, *H. Rehkemper*, die hier lange nicht mehr aufgeführte Graner Messe von Liszt. In einem städtischen Sinfoniekonzert ließ man sich wieder einmal willig von Heinrich Zöllners dritter Sinfonie ins Hochgebirge führen. Für neue Kammermusik setzten sich ein die *Rosés* (Toch), das *Amar-Quartett* (Pfitzner, Bartók, Hindemith) und das *Wiener Streichquartett* (Krenek, Strawinskij, Schönberg). *Walther Jacobs*

KÖNIGSBERG: Von der Warte einer vorwärts schreitenden Linie ist über das Königsberger Konzertleben auch in diesem Bericht nur wenig zu sagen. *Ernst Kunwald* brachte in den großen Sinfoniekonzerten die »Tanzsuite« von Bartók und die vom Kieler Musikfest her bekannte »Variationen-Suite über ein altes Rokokothema« von Joseph Haas. Der »Bund für Neue Tonkunst« beging sein 50. Konzert mit Kammerwerken von Krenek, Rudi Stephan (»Musik für sieben Saiteninstrumente«) und Siegmund v. Hausegger. Die »*Musikalische Akademie*« vermittelte unter *Karl Ninke* eine szenische Aufführung des Weihnachtsmysteriums von Wolfrum. Die hiesigen Kammermusikvereinigungen halten sich von der Wiedergabe neuer Werke anscheinend geflissentlich fern. Vielleicht zwingt sie dazu die wirtschaftliche Notlage aller Konzertinstitutionen. So kommen wir um die Kenntnis mancher für die Entwicklung wichtiger Dinge. Sehr interessant war eine *E. T. A. Hoffmann*-Gedenkfeier, die der Vaterstadt des Dichters wohl zum erstenmal die Bekanntschaft einiger seiner Kompositionen (u. a. der Es-dur-Sinfonie) vermittelte. *Otto Besch*

KOPENHAGEN: Das Konzertleben stand längere Zeit im Zeichen unserer zwei ersten Komponisten *P. E. Lange-Müller*, des kürzlich verstorbenen Romantikers und Lyrikers, und *Carl Nielsen*, des Sinfonikers und geschätzten Führers der jetzigen Generation; er wurde im vergangenen Juni 60 Jahre alt und bekam nachträglich seine Huldigung. Dazu konnte er selbst ein neues Werk spenden: seine 6. Sinfonie, die durch die *Kgl. Kapelle* unter seiner Leitung aufgeführt wurde. Das Werk wurde natürlich glänzend aufgenommen und zeigte wirklich keine Spur des Alters oder des Abnehmens der diesem Künstler eigenen Experimentierlust. Über den Zwischensatz, eine launenhafte »Humoreske«, in der der Komponist nur mit Bläser- und Schlaginstrumenten aufspielt, waren die Meinungen allerdings geteilt, dagegen mögen der erste und letzte Satz (Variationen) zu den schönsten Eingebungen Carl Nielsens gehören. — Sehr lebhaft oder

eindrucksvoll war die Saison bisher nicht. Am bemerkenswertesten vielleicht die persönlichen Besuche von den »Berühmtheiten« *Igor Strawinskij* und *Maurice Ravel.* Der erste war hier schon bekannt und von einem Publikum (das kaum viel von seinen sonderbaren Hervorbringungen »versteht«) früher enthusiastisch gefeiert. Diesmal trat er als Dirigent mit seiner Pergolesi-Suite (trotz aller Bizarrerie und Stillosigkeit ein reizendes Kleinwerk), seinem »Ragg Time« und (im Kgl. Theater) seiner »Petruschka« hervor; als Pianist (ohne Virtuosenglanz oder -Charme) beteiligte er sich in dem Trio nach »L'histoire d'un soldat« und spielte seine Klaviersonate. Maurice Ravel gewann durch seine sympathische, einfache Persönlichkeit im voraus das Publikum für sich; sein erstes Konzert (Kammermusik und Lieder) interessierte, mit Ausnahme des bekannten feinen Quartetts (durch das *Thorwald Nielsen*-Ensemble wunderschön vorgetragen), nicht allzusehr; dagegen wurde das Orchesterkonzert ein großer Erfolg, namentlich durch Stücke aus der märchenhaften »Gänsemutter«-Suite und noch mehr durch das glänzende, phantasievolle und leidenschaftliche Orchesterstück »La valse«. Daß die hiesigen altbewährten Vereine *Musikforeningen* (*Carl Nielsen*) und *Ceciliaforening* (*Rung. Keller*) ihre lange festumgrenzten Aufgaben gewissenhaft gelöst haben, mag nur bemerkt sein. Dagegen wurde die Stiftung eines neuen »Bach-Vereins« mit größter Befriedigung von seiten aller echten Musikliebhaber begrüßt. Für Vorführung ganz moderner Sachen kämpfen die Vereine *Ny Musik* und *Unge Tonekunstnere* — warum eigentlich getrennt, da doch keiner von den Vereinen eine Überfülle von Zuhörern hat und die Darbietungen leider gewöhnlich nichts besonders Aufregendes oder Ansprechendes bieten? — Von fremden Künstlern, die Kopenhagen besucht haben, seien genannt: die allezeit herrliche Madame *Cahier*, während *Tilly Koenen* bei ihrem Auftreten nach vielen Jahren ziemlich enttäuschte; *Richard Tauber*, *Telmányi*, die Ensembles *Zika-*, *Budapester-*, *Meredýle-*, *Ondricek-* und das *Dresdner-Quartett*; das letzte, zum erstenmal hier, erregte durch die jugendliche Kraft und Schönheit der Vorträge viel Sympathie. Von einheimischen Ensembles in erster Reihe *Thorwald Nielsen-* und *Breuning-Bache-Kvartett, A. Adler-Trio*, Klavierspieler *Johann Stockmarr* wie *Victor Schiöler*, *Chr. Christiansen* und die noch jugendlichen Talente *Elof Nielsen* und *Gunnar Johansen.* *Wilhelm Behrend*

LEIPZIG: Die Anteilnahme der Leipziger Musikfreunde wurde in den letzten Wochen vornehmlich durch musikpolitische Fragen erregt, die durch die Ereignisse im Gewandhaus aufgeworfen wurden. Es darf als bekannt vorausgesetzt werden, daß *Wilhelm Furtwängler* in diesem Jahr nur elf Gewandhaus-Konzerte dirigiert und daß der Rat der Stadt dem Gewandhaus das städtische (Theater- und Gewandhaus-) Orchester in diesem Jahre nur für 18 Konzerte zur Verfügung gestellt hat. Da die Gewandhaus-Direktion von der Zahl von zwanzig Orchesterkonzerten nicht ablassen wollte, hat sie für die Restkonzerte die *Dresdener Staatskapelle* gastweise verpflichtet. Mit dieser Lösung konnte sich jeder, der dieser Frage sachlich gegenübersteht, durchaus einverstanden erklären. Es ist den Interessen des Gewandhauses weit mehr damit gedient, wenn ein derartig vollendetes Orchester wie die Dresdener Staatskapelle unter seinem ständigen Dirigenten den Besuchern des Gewandhauses Abende reinsten Genusses darbietet, als wenn ein Gastdirigent sich an solchen Abenden vergeblich abmüht, mit dem ihm fremden Gewandhausorchester ein Konzert herauszubringen, das der großen Tradition des Gewandhauses würdig ist. Die Erfahrungen des vorjährigen Konzertwinters haben gezeigt, daß solche Dirigentengastspiele wohl in vereinzelten Fällen sehr günstige Resultate haben können, daß aber doch die Einheitlichkeit der Gewandhaus-Spielzeit durch viele Dirigenten der Konzerte sehr leidet und die Direktion in einzelnen Fällen auch Fehlschlägen ausgesetzt ist. Diese sachlichen Überlegungen, die jeder mit der Frage Beschäftigte hätte anstellen müssen, hat aber nicht gehindert, daß (ausgerechnet in diesem kritischen Zeitpunkt der Gewandhaus-Spielzeit!) eine wüste Hetze gegen den Rat der Stadt einsetzte und auch die Person des Generalmusikdirektors der Oper *Gustav Brecher* mit in den Streit der Meinungen hineingezogen wurde. An sachlichen Momenten konnte aber dabei gegen Brecher nichts vorgebracht werden. Daß ihm die Geschicke des von ihm geleiteten Institutes am meisten am Herzen liegen, ist selbstverständlich. Wer die großen Schwierigkeiten kennt, unter denen Brecher infolge der Doppelbeschäftigung des städtischen Orchesters in Oper und Gewandhaus arbeiten muß, der wird wissen, welche ungeheure Erleichterung es für ihn bedeutet, wenn er einmal das städtische Orchester für einige Wochen auch im Winter ganz zu seiner Verfügung hat. Mit welchen Mitteln

in dieser Zeit gegen Brecher gekämpft wird, erhellt blitzartig die Tatsache, daß der Führer in diesem Streite, der Herausgeber einer Musikzeitschrift, über Brecher als Dirigenten ein vernichtendes Urteil auf Grund der Rundfunkübertragung einer Oper fällen zu können geglaubt hat. Einer solchen Kampfesweise gegenüber ist Brecher machtlos, und er hat in dieser Sache das einzig Richtige getan: zu schweigen und ruhig seine zielbewußte Arbeit an der Erneuerung der Leipziger Oper fortzusetzen. Darin wird er nach wie vor die Unterstützung aller sachlich Denkenden für sich haben. Das erste Konzert der Dresdener Staatskapelle hat währenddessen stattgefunden und wurde zu einem ungewöhnlich stürmischen Erfolg für das meisterliche Orchester und seinen Führer *Fritz Busch.* In einem weiteren von Fritz Busch geleiteten Konzert, das wiederum von dem Leipziger Orchester bestritten wurde, erweckte eine Neuheit, ein Violinkonzert von Emil Bohnke, das *Georg Kulenkampff-Post* zum Vortrag brachte, gesteigerte Anteilnahme. — Noch ist des 50jährigen Jubiläums des *Lehrergesang-Vereins* zu denken, der sich unter Leitung *Günther Ramins* immer bedeutungsvoller entwickelt und in seinem Festkonzert ein dem Verein gewidmetes Chorwerk *Arnold Mendelssohns* »Verklärung« zu erfolgreicher *Uraufführung* brachte. *Adolf Aber*

LENINGRAD (PETERSBURG): Die Erfahrung der vorigen Konzertsaison hat die *Philharmonie* bewogen, von der Anstellung eines ständigen Orchesterdirigenten abzusehen und Gastspiele ausländischer Dirigenten zu veranstalten. Für die Kasse ist das ja wohl von gewissem Vorteil, ob aber für das Orchester, bleibt dahingestellt. Die Reihe der Gastdirigenten gab den Konzerten ein eigenes Gepräge, nur war das Programm etwas einseitig. Als erster erschien *Schreker,* der eigene Werke vorführte. Er bewies im Konzertsaal, daß er ein besserer Operndirigent und in der Oper, daß er ein besserer Komponist ist. Doch lernten wir auf diese Weise einige neue Werke kennen, die wir sonst wohl nicht gehört hätten. Sie wären vielleicht in der Oper mehr am Platze gewesen, daher hatten sie auch nicht den Erfolg, wie man es bei einem Gaste wohl erwarten dürfte. *Stiedry* interessierte sehr, bewies aber in der Oper, daß hier seine Stärke ist. *Klemperer* kam als gewohnter Sieger und siegte auch diesmal, wenn auch nicht auf der ganzen Linie. Bei Schubert und Schumann versagte er, und die Neunte wurde auch diesmal, wie im vorigen Jahre, durch willkürliche Tempi im Eindruck stark beeinträchtigt. Bei dem Auftreten ausländischer Gäste fällt es auf, daß die meisten mit demselben Programm kommen (Beethovens Fünfte dirigiert jeder) und daß so wenig Novitäten gebracht werden, die hier doch großes Interesse erwecken würden. Es ist ja gewiß nicht ohne Reiz, dieselben Werke in verschiedener Auffassung zu hören, doch wirkt das auf die Dauer ermüdend. *Fried* gab Berlioz und Skrjabin, ersteren mit bereits bekannter Virtuosität, letzteren etwas zu akademisch. Dafür wurde Strauß' »Tod und Verklärung« und »Heldenleben« glänzend durchgeführt, besonders das letztere. Gespannt sind wir auf die Alpensinfonie, die uns zum nächsten Konzert versprochen ist.
Unter den Solisten begrüßten wir *Petri,* der wieder alle begeisterte, *Sirota,* der gänzlich abfiel und *Szigeti.* Petri und Sirota gaben einen Abend auf zwei Klavieren und bewiesen, daß zwei Solisten nicht zusammenspielen sollten, wenn sie sich nicht gegenseitig anzupassen verstehen. Ein Ereignis war hier *Alfred Sittards* Auftreten, und es wäre vielleicht wünschenswert, über seine Konzerte etwas ausführlicher zu berichten, da er der erste ist, der hier bei uns die Orgelliteratur in solch einer Fülle und Vollendung vorführte. Der Erfolg wuchs denn auch mit jedem Konzert, deren er drei gab und von denen das letzte die große Petrikirche bis auf den lezten Platz füllte. Für den Russen ist die Orgel vor allen Dingen ein interessantes Instrument, das ihm noch wenig bekannt ist und durch seine Klangfarben und seine Klangfülle einen großen Reiz ausübt. Da wir hier fast gar keine Konzertorgeln besitzen und die einzige vorhandene im Konservatorium einer großen Renovierung bedarf, so müssen alle solche Konzerte in der Kirche stattfinden; sie tragen dementsprechend auch einen gewissen kirchlichen Charakter, so daß die neuere Literatur fast gar nicht zur Ausführung kommt. Daher war das, was Sittard bot, zum größten Teil für unser Publikum Novität. Außer Bach, der besonders in seinen Choralvorspielen uns in seiner ganzen Tiefe gezeigt wurde, kamen Reger mit der mächtigen zweiten Sonate d-moll und kleineren Sachen, Franck mit drei Stücken, Vidor, Bollmann und Liszt mit seinen zwei mächtigen Fugen B—a—c—h und Ad nos zu Worte. Alles dieses wurde mit vollendeter Meisterschaft vorgetragen, auswendig mit orchestraler Registrierung, wo es darauf ankam, wie bei Liszt und Reger; mit feinfühliger Kon-

trastierung wie bei Bach und Händel, bei welch letzterem deutlich Orchester, Solo und Cembalo zu Gehör kamen. Die moderne Kombination von 2 und 16 fuss gab schöne Klangeffekte. Diese meisterhafte Beherrschung der Registrierung war geeint mit straffem Rhythmus, der besonders in den Fugen lebendig hervortrat und mit einer vollendeten Finger- und Pedaltechnik, die allein es gestatten, in dem Tempo zu spielen, wie es der Charakter des Werkes verlangt. So bleibt allen das Auftreten Sittards unvergeßlich, es wird dem Orgelspiel hier einen kräftigen Anstoß zu frischerem Leben geben.
An Chorwerken gab es die h-moll-Messe von Bach, ausgeführt vom *Akademischen Chor* unter *Klimoff*, mit ausgezeichneten Chorleistungen und sehr schlechten Solisten, den »Paulus« von Mendelssohn und »Selig aus Gnade« von *Albert Becker* von der *Deutschen Musikgesellschaft* unter *Bertoldy* mit den Solisten: *Loboikowa, Fietinghof, Bosse, Bolschakof.* An Kammerkonzerten hörte man in der *Deutschen Musikgesellschaft* Werke von Bach. *R. Bertoldy*

LONDON: Die treffliche »*Music Society*« *André Mangeots* brachte die interessante Gegenüberstellung zweier hervorragender Komponisten der Gegenwart in Hindemiths »kleiner Kammermusik« (op. 24) für fünf und Strawinskijs Werk für acht Blasinstrumente. Wie in seiner Sonate und seinem Klavierkonzert fällt Strawinskij auf Bachsche Formen zurück. Ob diese Phase — es ist wohl nur eine Phase — seinem Talent schließlich frommen wird, wird sich herausstellen müssen. Keines dieser drei Werke erreicht die Genialität der früheren: seitdem er den ihm eigenen, stark pulsierenden, allerdings barbarischen Rhythmus verließ, hat er an urwüchsiger Kraft eingebüßt. Musikalisch wertvoller scheint mir Hindemith, dessen Musikfreudigkeit aus jedem Takt hervorbricht. Schlägt sein jugendlicher Übermut auch manchmal über die Stränge, so sorgt sein Gemüt dafür, daß man auch tiefere Eindrücke mit nach Hause nimmt. Im selben Konzert spielte auch *Ricardo Viñes*, dessen feine Kunst eine Reihe spanischer Klavierstücke vermittelte, u. a. eine allerliebste »Tonada« des jungen, noch ganz unbekannten, aber äußerst begabten Chilenen Humberto Allende. *Murdoch* und *Sammons* setzten ihre Violinsonatenserie vor unverdient leeren Sälen fort. Der begabte junge Klavierspieler *Harry Isaacs* veranstaltete Ensemble-Abende mit Violine, Bratsche und Cello — deren erfolgreichster der Cello-Abend war, schon wegen des mir bisher unbekannten, aber geradezu hervorragenden Cellisten *Rameron*, nicht weniger jedoch wegen der Wahl der Sonaten selbst — Delius, John Ireland und Frank Bridge; namentlich auf letzten, obwohl nicht mehr ganz neu, möchte ich die Aufmerksamkeit deutscher Cellisten lenken. Die *Philharmonic* hat eine Rhapsodie des Münchners Clemens v. Franckenstein aufgeführt, ein vortrefflich geschriebenes, gewählt orchestriertes Stück, das gefiel, ohne den Eindruck einer ausgeprägten Persönlichkeit zu hinterlassen. *Paul Klenau* dirigierte — etwas massiv — und konnte sich anscheinend nicht entschließen, der hochbegabten *Erica Morini* im Beethoven-Violinkonzert, das sie meisterhaft spielte, die Zügel schießen zu lassen. Zuletzt seien noch erwähnt das vortreffliche Klavierspiel eines jungen Amerikaners *Lyell Barbour* und ein Abend für zwei Violinen des Geschwisterpaares *Jelly d'Aranyi* und *Adela Tachiri*, deren seelenvolles Zusammenspiel trotz der Verschiedenheit der Temperamente das Konzert zu einem der schönsten Eindrücke des Monats gestaltete. *L. Dunton Green*

MOSKAU: Gastspiele deutscher Künstler sind wohl das bezeichnendste unseres Konzertlebens. *Otto Klemperer* brachte eine farbenstrahlende Aufführung der C-dur-Sinfonie von Schubert sowie der Haydnschen Militärsinfonie. *Oskar Fried* gab wirklich hervorragend schön R. Strauß' »Bürger, als Edelmann« — Musik, die für Rußland vollständig neu ist. Glänzend spielte das kleine Orchester, dessen einzelne Stimmen erstklassig besetzt waren. Zwei Konzerte des Orgelspielers *Alfred Sittard* beglückten uns mit musikalischen Genüssen, deren wir seit dem Kriegsanfang nicht mehr teilhaftig waren. Welch ein reifer gediegener Künstler ließ das große, leider vernachlässigte Orgelwerk (von Cowalier Coll) im Konservatoriumssaal erklingen! Aus dem Gebiete neuer russischer Kammermusik ist ein Kompositionsabend von *Grigoryi Krei*, einem Reger-Schüler, der aber einen ausgesprochenen Hang zum neufranzösischen Impressionismus bei originell ausgeprägter Melodik zeigt, sowie eine *Uraufführung* eines meisterhaft aufgebauten (zweiten) Streichquartetts von *Wassilyi Schizinskij* zu verzeichnen. Sonst aber gibt es hier nicht sonderlich viel Musik. *Eugen Braudo*

MÜNCHEN: Das sechste Abonnementskonzert der Musikalischen Akademie, ein Mozart-Abend, an dem *Hans Knapperts-*

busch leicht und doch voll Kraft und Wärme ein Divertimento und die Jupiter-Sinfonie dirigierte, erhielt eine erfreuliche Bereicherung durch die Mitwirkung *Heinrich Rehkempers*, der mit feinstem Stilgefühl zwei Arien sang, darunter die für Guglielmo in »Così fan tutte« bestimmt gewesene Rivolgete a lui lo sguardo, ein Buffostück größten Stils, wie deren Mozart in gleicher Vollendung nur wenige gelungen sind. In dem zweiten, zur Förderung der zeitgenössischen Tonkunst veranstalteten Konzerte der *Deutschen Stunde in Bayern* gab es als Erstaufführungen die Kammersinfonie für 13 Instrumente op. 25 von Max Butting und das Konzert für Violoncello und Kammerorchester op. 35 von Ernst Toch. Butting in der schrankenlosen Willkür seines Artistentums und mit seinen häßlichen Verzerrungen alles Melodischen und Harmonischen höchst problematisch, Toch chromatisch überhitzt, aber musikantisch, geistreich und diszipliniert. Die schwierigen Neuheiten wurden von dem Konzertvereinsorchester unter der anfeuernden, umsichtigen Leitung von *Franz Adam*, ausgezeichnet gespielt. Das Cello-Konzert hatte in *Josef Köhler* einen technisch und musikalisch sicheren Interpreten. Ein Konzert, das der russische Dirigent *Nikolaus v. Leuchtenberg* mit dem *Konzertvereinsorchester* veranstaltete, machte dankenswerterweise mit einer Reihe wertvoller russischer Werke bekannt, alles urgesunde, vollblütige, national verwurzelte Musik. Es wurde zum ersten Male in München aufgeführt das Vorspiel zu Mussorgskijs Oper »Chowanschtschina«, ein stimmungsvolles Landschaftsbild von ganz eigenartiger Schönheit, das Volksmärchen für Orchester »Kikimora« von Ljadow und Skrjabins sechsteilige erste Sinfonie in E-dur (ohne den Chor der Originalfassung). Nikolaus v. Leuchtenberg erwies sich als tüchtiger Dirigent, blieb aber zu sehr in der Materie befangen, um erwärmen oder gar mitreißen zu können. An einem Klavierabende gab *Rudolf Peters* mit eigenen Kompositionen wieder Proben seiner starken Begabung. *Willy Krienitz*

MÜNCHEN-GLADBACH: Mehr als augenscheinlich, mit bewußter Tendenz entwickeln sich die Ereignisse dieses Musikwinters im Zeichen der Moderne. Einer Moderne, die unproblematisch, traditionell fundiert, jegliches Experimentieren scheut und die Wirkung auch auf den Hörer reaktionärer Gesinnung nicht missen möchte. Schulbeispiel die *Uraufführung* dieses Jahres: *Georg Jokl*, »Rübezahl«, Märchenballade für Bariton und großes Orchester, die wohlwollend aufgenommen wurde. Im Vergleich mit der »Nachtmusik«, die nach ihrer hiesigen Uraufführung vor zwei Jahren nun auch von Abendroth und Scheinpflug gebracht wurde, fortschrittlich in der Technik, ja erstaunlich in der wirkungsvollen Orchesterbehandlung und von dramatischer Wortausdeutung — ist als Wesentliches das Reifen zu einer selbstsicheren Individualität festzustellen. An dem Erfolg hatten *Hans Gelbke* und der Münchener Sänger *Gg. Grauert* ihren verdienstvollen Anteil. *Walter Berten*

PARIS: In den großen Konzerten werden weiter Werke von Erfolg ausgebeutet. Selten sind Novitäten von Bedeutung. Bei den Colonnes sang Frau *Janacopoulos* mit prächtiger Stimme Mozarts Motette »Exultate jubilate« (K. 165) und die jüngst von Maurice Dalage mit Orchesterbegleitung versehenen drei »Chansons de Bilitis« von Debussy. Ebendort dirigierte *Pierné* ein nichtssagendes Werk von *P. Langlois* »Les Moulins de Don Quichotte« und die 3. Sinfonie des kürzlich verstorbenen Gédalge. — In den Pasdeloup-Konzerten ließ *Albert Wolff* Teile aus Mozarts »Les petits riens« und »Mirages« aus eigenen Kompositionen hören. *Straram* brachte abwechselnd in den Kammer- und großen Orchesterkonzerten alte Werke zu Gehör und von modernen z. B. Ravels »Valses nobles et sentimentales«, eine Orchesterbearbeitung des 1910 komponierten gleichnamigen Werkes, stark beeinflußt durch seine »Valse viennoise«. In denselben Konzerten nahm Albert Wolff Honeggers »Roi David« wieder auf, das wohl einzige Chorwerk, dessen man sich hier öfter annimmt. *Albert Doyens* »Fêtes du Peuple« ließen ein schönes Werk der Revolutionsepoche »L'Hymne à la nature« von Gossec wieder aufleben. In der Bach-Gesellschaft vernahm man unter *Bret* Bachs »Magnificat« und den »Messias« von Händel; *Déré* führte an zwei Abenden Vincent d'Indys »Chant de la Cloche« (nach Schiller) auf. — Die Kammermusikvereinigungen offenbarten uns ein Quartett von Casella (in der S.M.J.), drei »Historiettes« von Delannois, einem jungen Musiker, der sich Ravel als Vorbild genommen zu haben scheint, eine »Sonatine« von Yve de la Casinière, ein »Quintett« von H. Elwell, eine »Rhapsodie en bleu« von Gerschwin (Société nationale). Zahlreiche Veranstaltungen, aber nichts Neues. Häufige russische Konzerte machen Interessenten mit der ganzen russischen musikalischen Produk-

tion vertraut, alter und zeitgenössischer. Unter den russischen Künstlern ist übrigens der Pianist *Horowitz* hervorzuheben und der Geiger *Jascha Heifetz*, der wie im letzten Jahr die Opéra bis auf den letzten Platz gefüllt hatte.

J. G. Prod'homme

REYKJAVIK (Island): Am Polarkreis, in Islands Hauptstadt, bekommt das Musikleben schon einen europäischen Anstrich. Namentlich während der Sommermonate besuchen Künstler von Namen den entlegenen »Hellas des Nordens«. Teils werden diese Gäste durch die Naturschönheiten und die historischen Eigenheiten des Landes hingelockt, aber teils werden sie auch durch Initiative der Isländer hinberufen. Unter den Künstlern, die im letzten Sommer und Herbst in Reykjavik konzertierten, wären zu nennen der Dortmunder Konzertmeister *Schmidt-Reinecke*, der in Island schon früher tätig gewesene deutsche Pianist *Kurt Ha'ser*, der einheimische Straube-Schüler *Páll Isólfsson*, ebenso der einheimische Pianist *Haraldr Sigurdsson* und Unterzeichneter, beide letztgenannten mit ihren als Sängerin und als Pianistin tätigen österreichischen Frauen. Im Oktober spielte der ungarische Geiger *Telmányi* noch in sieben Konzerten, wozu ihm im voraus freie Reise und 5000 Kronen als Einnahme gesichert waren. Weitere Unternehmungslust bewies es, daß der Stadtrat kürzlich beschloß, das größere Risiko eines Defizits bei einem diesjährigen Besuch eines deutschen Orchesters zu übernehmen. Man sieht, daß eine relativ rasche musikalische Entwicklung vor sich geht, wenn auch eine eigentliche Musikorganisation noch nicht besteht. Am beliebtesten sind erklärlicherweise immer noch die Gesangskonzerte.

Jón Leifs

SIEBENBÜRGEN (*Baußnernfestival*): Die Siebenbürger haben ihren Nationalkomponisten entdeckt: Waldemar v. Baußnern. Obwohl in Berlin geboren, ist er siebenbürgischer Abstammung. Alle musikalischen Kreise wurden mobil gemacht, selbst in den kleinsten Orten, um an dem großangelegten Festival mitzuwirken — und da alle Gesangswerke in deutscher Sprache zur Aufführung kamen, ist das gewissermaßen ein Bekenntnis der Siebenbürger zum Deutschtum; man ist sich dessen in Bukarest bewußt. In zwei Kirchenkonzerten in *Hermannstadt*, konnte man einen Einblick in das Schaffen geistlicher Musik des Gefeierten bekommen; tiefreligiöses Empfinden beseelte die Kompositionen. Professor *Dreßler*, der Dirigent der *Bruckenthaler* (einer Art Leipziger Thomaner), hat seine jungen Sänger in straffer, auf künstlerischer Höhe stehenden Disziplin fest in der Hand. Außer mehreren Kantaten brachte das Programm zwei Choralinventionen für zwei Violinen, Cello und Orgel zur *Uraufführung*, die der Gewinn der kirchlichen Veranstaltung waren. In den Kammermusikabenden spielte der Komponist selbst den Klavierpart, zwei Quintette und ein Trio zeigten ihn als Beherrscher dieser Kunstgattung, man spürte überall die sichere Hand des Könners, der seine, oft glutvollen Empfindungen in straffe Form zu bannen weiß. Zwei großangelegte Präludien und Fugen für Klavier, a) »Dem Andenken der Toten«, b) »Den Lebenden«, überragten an Gehalt die Kammermusikwerke. Die h-moll-Sinfonie machte auf mich wenig Eindruck, sie ist, wie die fünf anderen, noch Manuskript — und das gibt zu denken; dafür stimmte ich begeistert mit in den Riesenbeifall ein, den der erste Teil von »Das hohe Lied vom Leben und Sterben« auslöste. Dieses Chorwerk zeigt Baußnern auf der Höhe des Schaffens, man braucht kein Prophet zu sein, um seinen Siegeszug vorauszusagen. In Hermannstadt und *Kronstadt* waren wohl an 500 Mitwirkende beteiligt, alle wetteiferten unter ihren Dirigenten *Novak* und *Bickerich*, die die geborenen Führer großer Massen sind, dem Meisterwerk zum Erfolge zu verhelfen. Die Hermannstädter und Kronstädter Kammermusikvereinigungen stellten ihre reife Kunst auch in den kleinen Städten in den Dienst der großen Sache. Der Musikverein in *Mediasch* brachte Chöre, die *Schäßburger Madrigalvereinigung* unter *Schlüter-Ungar* zwei kleine Lieder, die geradezu sensationell, Dank ihrer Wiedergabe, einschlugen. Ein besonderes Lob gebührt dem Soloquartett im Chorwerk, namentlich der Sopranistin *Adele Reißenberger*. Baußnern wurde überall stürmisch gefeiert.

Hans Hermann

STETTIN: Quantitativ ist unser Konzertleben nur wenig abgeflaut durch die Zeitverhältnisse, aber das mag daran liegen, daß die Engagementsabschlüsse schon längere Zeit zurückliegen. In den Abonnementskonzerten werden eigentlich nur »Kanonen« serviert, und Namen wie *Claire Dux*, die *Basca*, *Gieseking*, *Franz Steiner*, *Melchior*, *d'Albert*, *Schillings*, *Huberman*, *Emmi Leisner*, *Edwin Fischer*, die teils mehr, teils minder erfolgreich auftraten, sagen genug. Aber das einheimische

Musikleben tritt nur dürftig in die Erscheinung. Das »*Stettiner Trio*« flaut nach hübschen Anfangserfolgen trotz guter Leistungen in der Gunst der Stettiner merklich ab. Die städtischen Sinfoniekonzerte unter *Robert Wiemann* boten nichts Außergewöhnliches, aber anständige Durchschnittsleistungen. Der *Musikverein* brachte in Verbindung mit dem *Lehrergesangverein* eine gute Wiedergabe des Oratoriums »Das Licht« von C. A. Lorenz heraus. *Gustav Großmann* leitete ein Wohltätigkeitskonzert des Musikverbandes erfolgreich, das Strauß' »Aus Italien«, Schrekers »Geburtstag der Infantin« als instrumentale Eckpfeiler aufwies, während *Richard Rößler* Brahms' Klavierkonzert in d spielte und *Janna Maria Baltz* mit ihrer nicht großen, aber kultivierten Stimme Mahlers »Lieder eines fahrenden Gesellen« sang. *Fritz H. Chelius*

WEIMAR: Die Sinfoniekonzerte der Weimarischen *Staatskapelle* unter Leitung von *Ernst Praetorius* schwenkten weiter ins linke Lager ab, ohne viel Wertvolles zu bringen. Paul Schramms »Aus dem Schwalbenbuch« (Orchesteruraufführung) und Karl Horwitz' »Vom Tode«, prächtig von *Wilhelm Guttmann* gesungen, erregten Interesse. Auch Paul Kletzkis »Sinfonietta« ist mehr als Talentprobe. Strawinskijs »Pulcinella-Suite« fand nicht den gleichen Anklang wie anderswo. *Robert Reitz* unternimmt das schwere Wagnis, Bachs sämtliche Sonaten und Partiten für die Solovioline zu spielen, und es gelingt restlos, dank der technischen Vollkommenheit, des vorbildlichen Stilempfindens und der tiefen Einfühlungskraft in den Bachschen Geist. Das *Rosenthal-Quartett* und *Elisabeth Schumann* gaben ihre *Karte* in der »Gesellschaft der Musikfreunde« ab. *Kurt* und *Ange Schubert* konzertierten mit Erfolg. *Otto Reuter*

WIEN: *Julius Bittner* hat seine Lebensarbeit mit einem Lebenswerk, sein reiches und originelles Opernschaffen mit einer »Großen Messe mit Te Deum in D« gekrönt. Es ist ein Werk, das mit seinen zyklopischen Maßen und mit den Riesenfäusten seines Apparates die Mauern der Kirche sprengt und den Konzertsaal erobert. Aber auch dieser wird umgewandelt zum Theater, zum Welttheater. In Bittner liebt und erkennt der Österreicher sich selbst, sein eigenes zerrissenes Wesen, seine Besonderheiten, seine Talente und seine Unzulänglichkeiten. Und diese Messe zeigt das unverfälscht Bittnerische oder Österreichische in gewaltig vergrößernder Projektion. Einfalt steht neben Tiefsinn, handwerkliche Meisterschaft neben kaum verhüllter Vierschrötigkeit, kultivierte Zartheit neben Bäuerisch-Derbem; das Zauberwort: barock muß herhalten, um alle die stilistischen Höhen und Tiefen zusammenzufassen. Und von diesem Zauberwort berührt, schwanken die Begriffe, vertauschen ihren Sinn: Einfalt wird Tiefsinn und umgekehrt. Nur das eine bleibt als die künstlerische und ethische Konstante: die Echtheit des Bittnerischen Bekenntnisses; gleichviel, ob er sich ins Kämmerlein einschließt und mit abstrakter, gelehrter Musik seinen Schöpfer preist, oder ob er in festlicher Kirchweihstimmung an der Spitze der frohen Dorfgemeinde marschiert, die bunten Fahnen lustig flattern, die Böller knattern und die Musikanten drauflos blasen läßt. Es ist eine schöne, prachtliebende, effektvolle theatralische Messe, der es dabei gewiß nicht an der inneren Frömmigkeit fehlt; denn in der barocken Sphäre wechseln auch kirchlicher und opernmäßiger Stil oft und gerne die Gewänder. Die eindrucksvolle Aufführung durch den Konzertverein und die Singakademie unter *Paul Klenaus* Leitung trug dem Komponisten enthusiastischen Beifall ein. In einem Orchesterkonzert stellte sich *Paul Breisach*, der noch vor wenigen Jahren hier als Korrepetitor und Konzertbegleiter wirkte, als Mainzer Generalmusikdirektor und als Dirigent von ausgeprägtem Charakter vor. Unter seiner Leitung spielte *Paul Wittgenstein* das ihm gewidmete »Parergon zur Sinfonia domestica« von Richard Strauß. *Heinrich Kralik*

WIESBADEN: In den Zykluskonzerten des Kurhauses erzwang *Rudolf Bergmann* mit einer geistig gereiften Wiedergabe des Hindemithschen Violinkonzertes einen Erfolg, der ihm mit Götz' Violinkonzert ohne weiteres zufiel. Dem Klavierkonzert dieses Romantikers lieh *Eduard Erdmann* seine volle künstlerische Kraft; Dvořaks Violinkonzert gab auch *Willy Hanke* Gelegenheit zu einer sehr beachtlichen Talentprobe. Delius' »Meerestreiben« hatte *Karl Schuricht* mit besonderer Liebe vorbereitet: die orchestrale und chorische Gestaltung des stark empfundenen Werkes bildete einen Höhepunkt des diesjährigen Konzertwinters. *Emil Höchster*

ZEITGESCHICHTE

NEUE OPERN

Eugen d'Albert hat eine neue Oper »Der Golem« vollendet. Der Stoff behandelt ein im wesentlichen psychologisches Problem.

OPERNSPIELPLAN

BERLIN: Die *Städtische Oper* bereitet zur Feier des 150. Todestages Carl Maria v. Webers »Euryanthe« *(Urfassung)* in einer Einstudierung durch Heinz Tietjen und unter musikalischer Leitung von Bruno Walter vor. — Serge Prokofieffs neueste Oper »Der feurige Engel« wurde zur *Uraufführung* angenommen. Das Werk wird Anfang der nächsten Spielzeit in Szene gehen.

OLDENBURG i. O.: Unter Stabführung von *Werner Ladwig* gelangte Strawinskijs märchenhaftes Tanzdrama »Der Feuervogel« zur Erstaufführung.

PRAG: Das Nationaltheater hat die Oper »Svanda Dudák« von *Jaromir Weinberger* zur *Uraufführung* erworben.

SCHWERIN: *Gerhard Schjelderups* Oper »Sturmvögel« ist vom Landestheater zur *Uraufführung* noch in dieser Spielzeit unter musikalischer Leitung von Willibald Kaehler angenommen worden.

STUTTGART: Im Mai dieses Jahres findet im Landestheater unter Otto Erhardts Regie die *Uraufführung* von Händels »Ariodante« statt.

KONZERTE

DRESDEN: Im Musiksaal Bertrand Roth fand eine Matinée mit Werken von Friedrich E. Koch statt. Veranstalter waren *Julius Dahlke*, *Stefan Frenkel* und *Hans Schrader*.

ULM/DONAU: In den Sinfonie- und Chorkonzerten des *Konzertbundes Ulm-Oberschwaben*, der *Liedertafel* und des *Vereins für klassische Kirchenmusik*, die der Leitung *Fritz Hayns* unterstehen, gelangen (bzw. gelangten) zur Aufführung u. a.: Regers Mozart-Variationen, Bruckners 5. Sinfonie, Götz' F-dur-Sinfonie, Pfitzners Violinkonzert und »Von deutscher Seele«, Suters »Le laudi« (süddeutsche Erstaufführung), Nicodés »Das Meer« und Kauns Requiem.

TAGESCHRONIK

Die Notlage der deutschen Musiker. Die deutsche Musikpflege steht — dafür mehren sich allenthalben die Anzeichen — vor einer Katastrophe, wie sie trauriger nicht gedacht werden kann. Der Komponist sieht sich vor der Unmöglichkeit, seine Werke zur Veröffentlichung zu bringen, der Verlag scheut die Herstellungskosten bei der völlig versagenden Kaufkraft des Publikums. Die Konzertsäle bleiben leer; die konzertierenden Künstler müssen zum größten Teil auf eigene Konzerte verzichten und finden nur noch wenige Engagementsmöglichkeiten bei geringfügigen Honoraren. Die Not der Musiklehrer und -lehrerinnen, der jungen Musikstudenten nimmt bereits bedenkliche Formen an. Selbst unsere Theater und Orchester stehen vor wirtschaftlichen Zwangslagen, in der Provinz oft bereits vor dem nahen Zusammenbruch. In diesen Tagen höchster Not wendet sich der »*Hilfsbund für deutsche Musikpflege*«, der die Musikerschaft bereits in den Tagen der Inflation vor dem Schlimmsten bewahrte, an den Staat. Er erbittet vom *Staat* eine gleiche Hilfe, wie sie den bildenden Künstlern gewährt wurde und auch den Schriftstellern zuteil werden soll. Hoffen wir, daß der Staat nicht vergessen wird, welche kulturellen Werte ihm gerade die deutsche Musik im Volksleben und darüber hinaus in der Weltgeltung geschaffen hat.

* * *

Das Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins findet in diesem Jahre vom 25. bis 29. Mai in *Chemnitz* statt. Es sind zwei Orchesterkonzerte, zwei Kammerkonzerte und ein Chorkonzert in Aussicht genommen, deren Programme folgende Werke enthalten: *Hermann Ambrosius*, IV. Sinfonie; *Hermann Bischoff*, Rondo für Orchester; *Max Butting*, Kammer-Sinfonie; *Berthold Goldschmidt*, Ouvertüre zur »Komödie der Irrungen«; *H. W. v. Waltershausen*, Sinfonie; *H. H. Wetzler*, »Assisi«-Legende für Orchester; *Wilhelm Maximilian Maler*, Konzert für Streicherchor mit obligatem Klavier; *Hermann Reutter*, Konzert für Klavier und Kammerorchester; *Klaus Pringsheim*, Orchestergesänge; *Gustav Geierhaas*, Streichquartett; *Paul Höffer*, Serenade; *Viktor Michalcsyk*, Streichtrio; *August Reuß*, Streichtrio; *Otto Siegl*, Sonate für Viola und Klavier; *Hugo Herrmann*, Landsknechtslieder und Totentänze; *Friedrich E. Koch*, Motetten und Madrigale; *Erwin Lendvai*, Chorvariationen; *Joseph Meßner*, »Das Leben«, Sinfonie für Frauenchor, Sopran-Solo, Streichorchester, Harfen und Klavier; *Paul Müller*, Tedeum; *Karl Weigl*, »Weltfeier«, Sinfonische Kantate.

In Verbindung mit der Beethoven-Zentenarfeier wird vom 26. bis 30. März 1927 in *Wien* ein *musikhistorischer Kongreß* stattfinden. Wie bei den letzten ähnlichen Kongressen in Basel (1924) und Leipzig (1925) werden die Vertreter der Musikwissenschaft aller Nationen eingeladen.

Das zweite *pfälzische Musikfest* findet Ostern in *Kaiserslautern* statt. Geplant ist eine Festaufführung des »Parsifal« im Stadttheater und je ein Konzert mit Werken von Richard Strauß und der 8. Sinfonie von Gustav Mahler.

In den Pfingsttagen (vom 22. bis 24. Mai 1926) wird in *Rudolstadt* und auf dem Schloß Heidecksburg ein *2. Historisches Musikfest* veranstaltet, in dessen Mittelpunkt wie bei dem ersten Fest 1921 die *Wiedererweckung wertvoller Werke Rudolstädter Meister* bis zur Goethe-Zeit an historischer Stätte stehen soll. Die künstlerische Leitung liegt in den Händen von *Ernst Wollong*.

Die nach dem Kriege gegründete »Union musicologique«, deren Sekretariat seinen Sitz im Haag hat, berief dorthin eine Generalversammlung zum Zweck der Gründung einer neuen *Internationalen Musikgesellschaft*. Als Delegierte der einzelnen Länder waren geladen: M. Seiffert (Deutschland), G. Adler (Österreich), W. Barcley Squire (England), Ch. van den Borren (Belgien), A. Pirro (Frankreich), G. Cefari (Italien), O. Kinkeldey (ein in Amerika ansässiger Deutscher). Schon seit mehreren Jahren sind Bestrebungen im Gange, die Internationale Musikgesellschaft, die vor dem Kriege ihren Sitz in *Leipzig* hatte und bei Kriegsausbruch aufgelöst wurde, wieder aufzurichten.

Der im vergangenen Jahre unter dem Vorsitz von *Georg Schumann* gegründete *Reichsverband der gemischten Chöre Deutschlands, einschl. der Frauen- und Kirchenchöre*, hat als ersten der zu gründenden Gauverbände nunmehr den »*Gau Berlin*« ins Leben gerufen. Zum ersten Vorsitzenden wurde *Bruno Kittel* bestellt. Der »Gau Berlin« will im Sinne der Reichsverbandssatzung alle gemischten Chöre sowie alle Frauen- und Kirchenchöre Groß-Berlins und der angrenzenden Teile der Provinz Brandenburg zu einer Körperschaft mit gemeinnützigen Bestrebungen zusammenschließen, um eine Basis zur Förderung bzw. Weiterentwicklung des gemischten Chorgesanges zu schaffen. Anfragen bzw. Neuanmeldungen sind an den ersten Vorsitzenden, Direktor *Bruno Kittel*, Berlin W 30, Eisenacher Straße 113 oder an den ersten Schriftführer, Musikdirektor *Fritz Rückward*, Berlin W 50, Regensburger Straße 33a, zu richten.

In *Nordamerika* hat eine kräftige *Bach-Bewegung* eingesetzt. Schon länger bestand in Bethlehem (Pennsylvanien) ein leistungsfähiger Bach-Chor. Jetzt wollen sich in Chikago (vier Millionen Einwohner) 19 deutsche evangelische Gemeinden zu einer großen *Bach-Gemeinde* zusammenschließen. Ihren Chor soll *Wilhelm Böppler*, früher Pfarrer in Krefeld, leiten. Die Seele des ganzen Unternehmens ist der evangelisch-lutherische Pfarrer *Paul Sauer* in Chikago.

Der »Verein Hamburgischer Musikfreunde« hat durch Beschluß seiner Generalversammlung seinen bisherigen Namen geändert in »*Philharmonische Gesellschaft in Hamburg*«.

* * *

Auf der Jahresversammlung des *Provinzial-Vereines für kirchliche Kunst* in *Quedlinburg* sprach *Johannes Biehle* (Bautzen), Professor an der Technischen Hochschule Berlin, über die »*Akustische Gestaltung des Kirchenraumes*«, die bereits von ihm auf dem Ostdeutschen Lehrgange für Kultus und christliche Kunst an der Universität Breslau als Gegenstand eines umfassenden Lichtbildervortrages behandelt wurde. Über die Ausführungen in Quedlinburg wird uns folgendes berichtet:

Biehle entwickelte nach den physikalischen Gesetzen der Expansion, der Reflexion und der Absorption die wissenschaftlichen Ergebnisse und die sich daraus ergebenden Forderungen für den Kirchenraum. Er behandelte die Gruppierung einer Zuhörerschaft um einen Redner nach Grundriß und Aufriß, den Einfluß der Oberflächenausbildung usw. auf den Verlauf des Umwegschalles, die Mittel zur Stärkung des primären Tones gegenüber seinem Nachhalle, wie sie uns u. a. durch die Rücken- und Kopfdeckung des Redners an die Hand gegeben seien, und wie dieses Prinzip auch auf die anderen liturgisch mitwirkenden Schallquellen, wie Chor und Orgel, übertragen werden können. Am bedeutsamsten erschienen die Ausführungen über die *Berechnung* des Verlaufes eines Nachhalles in einem gegebenen Raume, derzufolge die Maßnahmen ermittelt werden können, um einen bestimmten, raumakustischen Zustand zu erreichen. Die Theorie betrachtet Biehle als mathematisch so weit durchgebildet, daß die Raumakustik bereits zu den exakten Wissenschaften gerechnet werden kann und daß man imstande ist, schon auf Grund der genauen Pläne von projektierten

Bauten die zu erwartende Hörsamkeit zu berechnen. Der Redner zeigte an Hand der Raumakustik, wie Kanzel und Altar im Laufe der Jahrhunderte durch den Kirchenraum gewandelt sind. Aus diesen Ausführungen ergab sich für die Bauliturgik die Aufgabe, dem künstlerischen Werte eines Kirchengebäudes den neuen Begriff eines *liturgischen Wertes* gegenüber zu stellen, wie er durch seine Gebrauchsfähigkeit gegeben ist und nach der Methode von Biehle auch zahlenmäßig in Form von Koeffizienten bestimmt werden kann. Endlich behandelt der Vortragende noch die Hörsamkeit der Orgel seitens des Spielers, die Stellung des Spieltisches und die Bedeutung des Traktursystemes im Orgelbau. Die Tagung faßte den Beschluß, bei den obersten Behörden in dem Sinne vorstellig zu werden, daß die raumakustischen Forschungen von Biehle im weitesten Maße zu unterstützen seien. Zu wünschen sei die Verlegung des Biehleschen Laboratoriums von Bautzen nach Berlin. — Der Evangelische Oberkirchenrat hat auf diese Anregung hin jetzt erneut den Antrag bei dem Herrn Minister gestellt, diese schon längst geplante Überführung baldigst zu verwirklichen.

In Wien beabsichtigt man, den leerstehenden großen *Parlamentssitzungssaal in einen Konzertsaal* umzugestalten. Der prachtvolle Saal verfügt über eine ausgezeichnete Akustik, hat mehr als 700 radial angeordnete Sitze, 30 Logen und eine sehr geräumige Galerie. Insgesamt können mehr als 1000 Personen Platz finden.

* * *

Kürzlich wurde im Archiv zu Mühlhausen i. Th. eine bisher unbekannte Komposition *Joh. Rudolph Ahles* aufgefunden, dessen 300. Geburtstag (am 24. Dezember 1925) in seiner Vaterstadt Mühlhausen vor einiger Zeit festlich begangen wurde. Voraussichtlich wird Johannes Wolf sich die Herausgabe des Werkes angelegen sein lassen, der in Band 5 der »Denkmäler deutscher Tonkunst« eine Reihe von Gesangskompositionen Ahles' veröffentlichte und eine Biographie des Meisters verfaßte.

In der Kathedrale von *Durham* in Nordengland sind verschiedene Werke von *William Byrd* (1543—1623) gefunden worden, ein: Venite adoremus, Te Deum, Kyrie, Credo, Magnificat und Nunc dimittis.

Peter Breuers Beethoven-Denkmal, dessen Abbildung wir im Märzheft zeigen konnten, ist von der Stadt Berlin angekauft worden.

Die Gemeinde *Eisenstadt* im Burgenland (Österreich) geht daran, *Josef Haydn* ein *Denkmal* zu errichten. Das Monument wird vor der Bergkirche, wo sich die Grabstätte befindet, aufgestellt werden.

Gelegentlich des 25jährigen Todestages Verdis hat der Verwaltungsrat der Banca Commerciale das *Manuskript der Requiem-Messe*, die *Verdi* zum Tode Alessandro Manzonis komponierte, angekauft und dem *Mailänder Theatermuseum* geschenkt.

Der dänische Industrielle *Bartsch* hat in seinem *Kopenhagener* Privatbesitz ein *Wagner-Museum* eingerichtet, das viele wertvolle Erinnerungen an den Meister enthält. Die Sammlung ist nicht öffentlich im allgemeinen Sinn, wird aber Interessenten auf Wunsch zugänglich gemacht.

Dem *Museum des Leningrader Konservatoriums* ist das Archiv des Musikverlegers und Mäzens *M. P. Beljajeff* übergeben worden. Es enthält u. a. mehrere unveröffentlichte Kompositionen von Rimskij-Korssakoff, Borodin, Glasunoff, Skrjabin, Ljadoff, Sokoloff, Kopyloff u. a. m., sowie einen umfangreichen Briefwechsel zwischen russischen und ausländischen Komponisten.

Der Theater- und Finanzausschuß *Bielefeld* gab die Zustimmung zur *Weiterführung* des städtischen Theaters *unter Fortfall der großen Oper*. Weiter wurde beschlossen, das *städtische Orchester beizubehalten*.

Der Stadtrat von *Oldenburg* hat den vorläufigen *Abbau der Oper* des Landestheaters, die Streichung der Tanzgruppe und die Fortführung des Schauspiels bestimmt. Die Stadt Oldenburg erklärte sich wirtschaftlich außerstande, das nach Abzug des staatlichen Zuschusses von 205000 Mark (einschließlich 130000 Mark für das Orchester) verbleibende Defizit von 215000 Mark allein zu übernehmen.

Der Stadtrat in *Augsburg* hat beschlossen, die von ihm vor drei Jahren in eigene Verwaltung übernommene Musikschule, zu deren Leitung *Kaspar Heinrich Schmid* berufen wurde, in Ansehung der Entwicklung der Schule mit Beginn des neuen Schuljahres 1926/27 in ein *Städtisches Konservatorium* der Musik umzuwandeln.

* * *

Der *Leipziger Lehrergesangverein* beging in den Tagen vom 13. bis 15. Februar die Feier seines *50jährigen Bestehens*.

Der langjährige Leiter des Ostpreußischen Konservatoriums in Königsberg, *Otto Fiebach*, ein namhafter Opernkomponist und Musikschriftsteller, feierte seinen *75. Geburtstag*.

Der Generalmusikdirektor der Stadt Koblenz *Wilhelm Kes*, ein Pionier deutscher Musik im Ausland, vollendete am 16. Februar das *70. Lebensjahr* und beging gleichzeitig sein 50jähriges Künstlerjubiläum.

Leo Blech sind vom schwedischen Staat die Insignien des *Nordsternordens* verliehen worden.

Lotte Lehmann hat den Titel einer *Kammersängerin* an der Wiener Staatsoper erhalten.

An Stelle des verstorbenen Friedrich Rösch ist *Wilhelm Klatte* als Vertreter der Tonkunst in den Reichswirtschaftsrat berufen worden.

Die *Ecole Normale de Musique* in *Paris* verpflichtete *Paul Dukas* als Professor der Komposition.

Otto Ehrhardt vom Württembergischen Landestheater in Stuttgart erhielt Einladungen zu Regiegastspielen nach Barcelona, Bukarest, Chikago.

Das Gastspiel der Neuyorker *Metropolitan-Oper* in Deutschland, das für die zweite Hälfte Mai geplant ist, gilt in der Hauptsache der künstlerischen Bestreitung der *Baden-Badener Festspiele*. Als weitere Gastspielstädte kommen Berlin und Salzburg in Betracht.

Elisabeth Ohms vom Staatstheater in München wurde von der Mailänder Scala eingeladen, unter Toscaninis Leitung in einer Reihe von Tristan-Aufführungen die Isolde zu singen.

AUS DEM VERLAG

Die sogenannte »*Deutsche Passion*«, ein Kuriosum der Landesbibliothek zu Kassel, ist eine in großer, sorgfältig ausgeführter Mensuralnotenschrift aufgezeichnete Handschrift, die bisher immer noch zu den Anonyma gezählt und kaum beachtet wurde. Zu der bereits von Ka ausgesprochenen Vermutung bringt jetzt *Konrad Ameln* in der zum erstenmal vollständigen Neuausgabe dieses Werkes im *Bärenreiter-Verlag zu Augsburg* den Beweis, daß nur *Leonhard Lechner* als Urheber in Frage kommen kann. Das höchst bedeutende Werk schließt sich textlich nur in großen Zügen an die Johannes-Passion an und ist durchweg für vierstimmigen Chor geschrieben. Lechners Passion erlebt ihre erste Aufführung durch den Thomaschor zu Leipzig bereits in der diesjährigen Passionszeit.

Im *Drei Masken Verlag*, *München*, erscheint demnächst ein neues Jahrbuch von *Heinrich Schenker* »Das Meisterwerk in der Musik«.

TODESNACHRICHTEN

BERLIN: Der Tod hat eines der vorzüglichsten Mitglieder der Berliner Staatskapelle, den Geiger *Walter Cavallery* im 55. Lebensjahr dahingerafft. Auch als Lehrer und Kammermusikspieler (Deman-Quartett) betätigte sich Cavallery erfolgreich.

DRESDEN: Der weitbekannte Gesangspädagoge *Eduard Engel* verstarb hier im 82. Lebensjahr.

HÖXTER: Im Alter von 72 Jahren verschied Frau *Antonie Schumann*, geb. Deutsch, die einzige Schwiegertochter Robert und Klara Schumanns.

KOPENHAGEN: 75jährig ist der bedeutende dänische Komponist *Peter Erasmus Lange-Müller* gestorben.

SEEHOF b. TELTOW: Im Alter von erst 46 Jahren verstarb hier der hervorragende Baßbariton *Theodor Lattermann*.

WIEN: Der Komponist *Oskar Metzner* ist im 40. Lebensjahr hier verstorben.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Das *Mozart-Standbild von Franz Metzner* wurde am 13. Dezember 1925 der Stadtgemeinde Teplitz übergeben. Der Künstler, von Geburt Böhme (1919 verschieden) hatte sein Werk im Auftrag des Prager Mozart-Vereins vor dem Weltkrieg geschaffen, die Aufstellung im deutschen Kasinogarten wurde aber behördlich untersagt. Der Mozart-Verein der Gesellschaft zur Förderung deutscher Kunst und Wissenschaft in Prag bot das Standbild einigen Städten als Geschenk an mit der Bedingung, daß es an geeigneter Stelle aufzustellen sei. Teplitz-Schönau, dessen Marktplatz früher das Metznersche Kaiser Franz-Joseph-Monument zierte, erhielt den Vorzug. Auf behördliches Verlangen wurde die Figur des Kaisers nach dem Umsturz entfernt. Der Sockel blieb längere Zeit leer. Das Denkmal steht an der Seite des Marktplatzes vor dem Stadthaus, ein wegen der drückenden Nähe der nüchternen Hausfront unbefriedigender Standort. Das Bildwerk, etwa vier Meter hoch, ist aus Bronze. Im Gegensatz zu den machtvollen Gestalten Metzners, deren Kraftüberschuß besonders in den Skulpturen am Leipziger Völkerschlachtdenkmal auffällt, ist sein Mozart von einer sorgsam ausgewogenen Elastizität in Bewegung und Haltung, ohne die Monumentalität zu verleugnen. Die jedes Rokokozierats entratende Figur sucht dem Rhythmus der Zeit, in der der Schöpfer des Don Juan lebte, gerecht zu werden.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet nach Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54, Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 9, Link-Straße 16, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Ferroud, P. O.: Foules. Poème symphon. Durand, Paris.

Peters, Joh. R. (Düren): Symphon. Stück f. gr., 3 Stücke f. kl. Orch.; Kammersymphon. (noch ungedruckt).

Schadewitz, Carl (Würzburg): Musik um Edelou. 4 Sätze f. Kammerorch. (noch ungedruckt).

Wetzler, Herm. Hans: op. 13 Assisi, Legende. Peters, Leipzig.

Wolf, Winfried: Bismarck-Suite. Wertbuchhandel, Berlin.

Zatscheck, Hans, Dr. (Brünn): op. 4 Cyrano de Bergerac. Symphon. Dichtg. (noch ungedruckt); dsgl. Die Teepuppe. Drei Märchenbilder f. Kammerorchester.

Zilcher, Herm.: op. 54b) Lustspiel-Suite »Der Widerspenstigen Zähmung«. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

b) Kammermusik

Busch, Adolf: op. 26 Hausmusik Nr 1 u. 2 Duette f. V. u. Klarin., 3 deutsche Tänze f. Klarin., V. u. Vcell. — op. 30 Divertimento f. 13 Soloinstr. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ebert, Hans (Düsseldorf): op. 27 Bläserquintett; op. 30 u. 31 Streichquartette (noch ungedruckt).

Eimert, Herbert: Fünf Stücke f. Streichquart. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Peters, Joh. R. (Düren): Sonate f. Klav. u. Viol. (noch ungedruckt).

Respighi, Ottorino: Quartetto dorico. Univers.-Edit., Wien.

Roussel, Albert: Sérénade p. Flûte, Viol., Alto, Vcell. et Harpe. Durand, Paris.

Werkmeister, Heinr.: Suite f. Vcell u. Klav. Ries & Erler, Berlin.

Zatschek, Hans, Dr. (Brünn): op. 7 Sextett f. Klarin., 2 V., Br. u. 2 Vcelle (noch ungedruckt).

c) Sonstige Instrumentalmusik

Abramsky, Alex.: Einfache Rede. Drei Klavierstücke. Univers.-Edition, Wien.

Ashton, Algernon: op. 150, 161 u. 164 Klavier-Sonaten Nr. 2 (G), 3 (B) u. 4 (d). Ries & Erler, Berlin.

Benda, Ernst Felix: 12 vermischte Stücke f. Harmon. Schott, Mainz.

Bendix, Victor: op. 33 5 Klaverstykker. Hansen, Leipzig.

Bohr, Heinr.: 10 Solostücke f. Gitarre. Goll, Wien.

Ebert, Hans: op. 28 Sonate f. Bratsche allein; op. 29 Sonate f. Vcell. allein (noch ungedruckt).

Henrichsen, Roger: op. 23 Fire Klaverstykker. Hansen, Leipzig.

Karg-Elert, Sigfrid: op. 107 39 Kaprizen f. Flöte allein. Steingräber, Leipzig.

Müller-Hartmann, Rob.: op. 17a) Passacaglia f. Pfte. Benjamin, Hamburg.

Palmgren, Selim: op. 28 Jugend. 6 lyr. Klavierstücke. — op. 35 Klavierskizzen. Hansen, Leipzig.

Parent, Armand et Indy, Vincent d': Cinq cents exercices de lecture p. Vcell., bzw. Alto, bzw. Viol. Leduc, Paris.

Poldini, Eduard: op. 96 25 poet. Etuden f. Pfte. Univers.-Edition, Wien.

Ries, Franz: La capricciosa f. V. m. Pfte. Ries & Erler, Berlin.

Süß, Rudolf: op. 23 Lyrische Suite f. Gitarre. Goll, Wien.

Tarenghi, Mario: op. 100 4 Pezzi romantici p. Pfte. Benjamin, Hamburg.

Thomas, Osk. Heinr.: Neuer Lehrgang des Klavierspiels. Baetz, Zürich.

Trapp, Max: op. 21 Konzert f. Viol. Leuckart, Leipzig.

Weill, Kurt: op. 12 Konzert f. V. u. Blasorch. Univers.-Edit., Wien.

Werkmeister, Heinr.: Aus meiner japanischen Mappe f. Klav. Ries & Erler, Berlin.

Wiener, Jean: Concerto Nr 1 p. Piano. Eschig, Paris.

Wurmser, Lucien: Nocturne p. Harpe. L. Rouhier, Paris.

Zatschek, Hans, Dr. (Brünn): op. 8 Symphon. Konz. f. Klav. u. Orch. (noch ungedruckt).

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Busoni, Ferruccio: Doktor Faust. Oper ergänzt von Ph. Jarnach. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Kormann, Hanns Ludwig: Belcanto. Kom. Oper in 1 Akt. K. Scholtze, Leipzig.

Mozart, W. A.: Die Hochzeit des Figaro. Kl. Part. (H. Abert). Eulenburg, Leipzig.

Rieti, Vittorio: Barrabau. Ballett m. Chor. Univers.-Edit., Wien.

Szymanowski, Karol: op. 46 König Roger (Der Hirt) in 3 Akten. Univers.-Edit., Wien.

b) Sonstige Gesangsmusik

Ambrosius, Herm.: op. 50 Der 90. Psalm f. 3 Soli, gem. Chor, Orch. u. Org. Kahnt, Leipzig.

Auric, Georges: Cinq poèmes de Gérard de Nerval. Heugel, Paris.

Balcke, Frieda: Die heilige Nacht. Weihnachtskantate f. gem. Chor, Kinderchor, Sopr.-Solo u. Org. Vieweg, Berlin.

Bittner, Julius: Große Messe mit Te Deum. Univers.-Edit., Wien.

Bortkiewicz, Serge: op. 23 Sieben Gedichte von H. Verlaine f. Ges. m. Pfte. Rahter, Leipzig.

Bréard, Rob.: Ode à la victoire p. choeurs d'hommes et harmonie ou orch. Evette & Schaeffer, Paris.

Busser, Henri: Miseremini mei p. baryton av. accomp. d'orgue. Durand, Paris.

Chansons populaires des Provinces de France, 1. fasc. Heugel, Paris.

Emborg, J. L.: op. 52 Drei Gesänge f. Sopr., Alt, Ten., Baß u. Pfte. Kahnt, Leipzig.

Gerhardt, Karl: op. 7 Fünf Lieder f. hohe Singst. m. Pfte. Halbreiter, München.

Gläser, Paul: Der Kreuzschnabel. Legende f. Ges. m. Pfte. Kahnt, Leipzig.

— Heiliges Lied f. Ges. m. Pfte. Kahnt, Leipzig.

Gress, Rich.: op. 18 Fünf geistl. Gesänge f. gem. Chor. Tischer & Jagenberg, Köln.

— op. 21 Drei Lieder f. Ges. m. Pfte. — op. 27 Zwei Madrigalchöre f. gem. Chor. Doblinger, Wien.

Hoffmann, Fritz: op. 26 Sechs Volkslieder f. 2 mittl. St. m. Pfte-Begl. Simon, Cassel.

Hubay, Jenö: op. 118 Dante-Sinfonie f. 4 Solost., gem. u. Knabenchor u. Orch. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Jöde, Fritz: Musikantenlieder f. Schule u. Haus Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Klingler, Karl: 6 Lieder f. Ges. mit Pfte. Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler, Berlin.

Kornauth, Egon: op. 8 Vier Lieder f. Ges. m. Pfte. Doblinger, Wien.

Kricka, Jaroslaw: op. 35 In der alten Schule. Vier Gesänge m. Pfte. Hudebni Matice, Prag.

Kroder, Armin: Kinderlieder f. Ges. m. Pfte. Halbreiter, München.

Lavater, Hans: op. 60 Drei Männerchöre. Hug, Leipzig.

Lemacher, Heinr.: Weihnachtsmesse f. gem. Chor. Volksvereins-V., München-Gladbach.

Migot, Geo: Trois chants suivis d'un air à vocalises p. une voix et 4 archets sur des poèmes de A. Spiro. Senart, Paris.

Moldenhauer, Walther: op. 30 Edward. Ballade f. Männerchor. Bratfisch, Frankfurt a. O.

Moser, Hans Joach.: Minnesang u. Volkslied. 30 altdeutsche Liedweisen f. mittl. St. m. Pfte. Merseburger, Leipzig.

Noelte, Alb. op. 9 Drei Lieder f. Ges. m. Pfte. Halbreiter, München.

Pataky, Hubert: op. 30 Einsame Nacht. Sinfon. Dichtung f. groß. Orch. u. Tenor-Solo. Verlag Alte und neue Kunst, Berlin.

Pfirstinger, Felix: Meeresstimmen f. gem. Chor. Hug, Leipzig.

Pfitzner, Paul: op. 39 Acht Lieder, op. 40 Drei Lieder; op. 44 Heldenlied. Ballade f. Singst. m. Pfte.; op. 45 Vier Duette m. Pfte. Klemm, Dresden.

Rau, Walter (Chemnitz): op. 20 Neue Weisen mit alten Worten aus dem 16. u. 17. Jahrh. in schlichter Art f. Singst. u. Klav. (noch ungedruckt).

Schneider, Bernhard: op. 52 33 wend. Volkslieder f. Ges. m. Pfte. Steingräber, Leipzig.

Schubert, Edmund: op. 24 Himmelwärts. 7 geistl. Gedichte f. Singst. m. Org. (Harm.). Zutavern, Pforzheim.

Stumpf, Frz.: Sechs Weihnachtslieder. Neue Weisen zu alten Texten f. gem. Chor. Zutavern, Pforzheim.

Wenzel, Eberhard: op. 5 Zwei geistl. Lieder f. Singst. m. Org. od. Pfte. Ries & Erler, Berlin.

Zatschek, Hans, Dr. (Brünn): op. 5 Untergang. Ode f. Alt u. Orch. (noch ungedruckt).

Zieritz, Grete v.: Japanische Lieder. Ries & Erler, Berlin.

III. BÜCHER

Becker, Carl Heinr.: Die preuß. Kunstpolitik und der Fall Schillings. Quelle & Meyer, Leipzig.

Beckh, Herm.: Vom geistigen Wesen der Tonarten. 2. verm. Aufl. Preuß & Jünger, Breslau.

Berger, Anton: Clemens Krauß. 2. erweit. Aufl. Leuschner & Lubensky, Graz.

Blume, Friedr.: Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Böttcher, Georg: Die Aufgaben des Männerchor-Dirigenten. Merseburger, Leipzig.

Bülow, Marie v.: Hans v. Bülow in Leben und Wort. Engelhorn, Stuttgart.

Chop, Max: Geschichte der deutschen Militärmusik. Oertel, Hannover.

Ferraria, L. A.: Ritmo fraseggio tocco nella tecnica pianistica moderna. Ricordi, Milano.

Gysi, Fritz: Claude Debussy. Hug, Leipzig.

Pommer, Helmuth: Des Volkes Seele in seinem Lied. Eine Einfühlung. Bärenreiter-Verlag, Augsburg.

Schurzmann, Katharine: Von Tonart zu Tonart. Eine allgemein verständliche Modulationslehre. Ries & Erler, Berlin.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 9, Link-Straße 16
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

MUSIKGESCHICHTE ALS GESCHICHTE DER MUSIKALISCHEN FORMWANDLUNGEN

VON

PAUL BEKKER-KASSEL

Paul Bekker veröffentlicht ein neues Buch, das seine vorjährigen Frankfurter Rundfunkvorträge vereinigt. Aus diesem in wenigen Tagen bei der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart-Berlin erscheinenden Werk darf die »Musik« mit Genehmigung des Verfassers das Eröffnungskapitel, betitelt »*Voraussetzungen der Musikbetrachtung*« durch Vorabdruck unseren Lesern zur Kenntnis bringen. *Die Schriftleitung*

Ich hatte die nachfolgende Vorlesungsreihe ursprünglich »Musikgeschichtliche Wandlungen« benannt. Der Titel war nicht willkürlich gewählt, er bezeichnet die Grundeinstellung, aus der ich an den Stoff herantrete. Dieser Stoff ist das Geschehen dessen, was wir als Musikgeschichte bezeichnen, also das Erscheinungsleben der Musik von den uns bekannten Anfängen bis zur Gegenwart. Ich beabsichtige nun nicht, eine Einzeldarstellung zu geben von den Lebensläufen der Persönlichkeiten, vom Aufbau der großen Kunstgattungen, von ihrer Entfaltung in den verschiedenen Zeiten und Ländern. Ein Versuch, dieses alles in den hier gezogenen Rahmen zu zwingen, wäre von vornherein zum Mißlingen verurteilt. Aber selbst unter anderen Voraussetzungen würde ich einen solchen Versuch nicht unternehmen. Über äußere Vorgänge der Musikgeschichte, über Jahreszahlen, über die Lebensgeschichte berühmter Musiker kann man sich in *Büchern* Auskunft holen. Es gibt indessen etwas, worüber man sich gegenwärtig in Büchern noch keine Auskunft holen kann. Das ist die Art, *wie* wir Musikgeschichte überhaupt zu sehen und zu begreifen haben.

Wenn ich sage, Beethoven hat gelebt von 1770 bis 1827, er ist in Bonn geboren und in Wien gestorben, er hat Werke für Klavier, für Gesang, für Kammermusik und für Orchester geschrieben, er bedient sich hauptsächlich der Sonatenform, wenn ich das weiterhin in genaueren Angaben ausführe — so gebe ich mit alledem schließlich nur Wissensmaterial, mit dem die Hörer nicht viel anfangen können und das sie nach kurzer Zeit wieder vergessen haben. Versuche ich aber, zu erklären, *worauf* es beruht, daß zur Zeit Beethovens gerade Klavier-, Kammer- und Orchestermusik einen so eigentümlichen Vorrang einnahmen, wie es kommt, daß die Sonatenform damals herrschende Geltung erlangte, bemühe ich mich, die innere Gesetzlichkeit der geschichtlichen Erscheinungen begreiflich zu machen — dann wird man zwar die Einzelheiten meiner Ausführungen auch bald wieder vergessen, aber es wird ein anderes Bild zurückbleiben. Wir werden erkennen, daß Geschichte nicht eine Sammlung und Zusammenstellung von sogenannten Tatsachen, Jahreszahlen und äußeren Geschehnissen ist, sondern der große *Lebensprozeß* der Menschheit. Begreifen können wir ihn nur, wenn wir versuchen, die Kräfte zu erkennen, die diesen Lebensprozeß bestimmen, nicht aber, wenn wir das Ganze als eine Ausstellung von historischen Kostümen betrachten.

Da es gegenwärtig nicht üblich ist, von dem eben gekennzeichneten Gesichtspunkt aus den historischen Ablauf des Geschehens zu erfassen, so will ich die erste Vorlesung zur Aussprache über die Voraussetzungen der hier zur Anwendung kommenden Betrachtungsart benutzen.

Wenn wir heut eine gedruckte Musikgeschichte aufschlagen, so stoßen wir in jedem zweiten Satz auf das Wort *Entwicklung*. Alles entwickelt sich. Die frühchristliche Musik entwickelt sich zur Polyphonie der Renaissance, die Vokalmusik entwickelt sich zur Instrumentalmusik, die Sinfonie entwickelt sich von den Mannheimern über Haydn und Mozart zu Beethoven, das Lied entwickelt sich von Schubert zu Hugo Wolf und so weiter.

Das ist die übliche Darstellungsart, bei der das Einfache stets als Vorläufer des Komplizierten gilt und dieses Komplizierte als höherstehende Steigerung des Primitiven. Diese Betrachtungsweise erklärt sich daraus, daß die heutige Musikwissenschaft ein Erzeugnis des 19. Jahrhunderts ist. Das 19. Jahrhundert aber war in all seinen Anschauungen beherrscht von der Darwinistischen Entwicklungstheorie. An der Art nun, wie diese Entwicklungstheorie interpretiert wurde, bekundet sich zweifellos ein verhängnisvolles Mißverstehen. Ich kann mir klar sein darüber, daß zwischen den verschiedenen Werdestadien einer Erscheinung ein kausaler Zusammenhang besteht, daß also jedes Einzelstadium sich als organische Folge aus dem vorangehenden ergibt. In der Kenntlichmachung solcher Zusammenhänge auch zwischen großen, scheinbar grundverschiedenen Gattungen bestand die außerordentliche Leistung der naturwissenschaftlichen Entwicklungslehre. Verhängnisvoll wird sie erst in dem Augenblick, wo sie den Anschein zu erwecken versucht, als sei das später Entstandene nun deswegen auch ein *Höheres* im Sinne einer absoluten Steigerung des Vorangehenden.

Hier liegt ein Fehler in der Ausdeutung der Lehre vor. Da die gestaltenden Kräfte als solche stets die gleichen sind, da nichts hinzukommen, nichts verlorengehen kann, muß auch das Ergebnis im Wertsinne stets das gleiche sein. Lediglich die äußere *Erscheinung* wechselt. Sie entwickelt sich also nicht, sondern sie verwandelt sich. Goethe, der den Darwinistischen Gedanken zuerst gefaßt hat, spricht nicht von der Entwicklung der Pflanze, sondern von ihrer *Metamorphose*, von der Verwandlungsreihe des pflanzlichen Organismus. Diesen Gedanken der Metamorphose, der Wandlung, müssen wir im Gegensatz zum Entwicklungsgedanken als Grundlage jeder Geschichtsbetrachtung namentlich in der Kunst nehmen. Die Menschen sind zu allen Zeiten Menschen gewesen, stets mindestens ebenso klug, mindestens ebenso talentvoll, mindestens ebenso erfindungsreich wie wir. Nichts berechtigt uns, auf irgendeine frühere Zeit herabzusehen und von ihr als einer »primitiven« Zeit zu sprechen. Wenn den Menschen solcher sogenannter primitiven Zeiten manches abging, was uns heut als notwendige Daseinsbedingung erscheint, so besaßen sie dafür andere Eigenheiten, die wir nur deshalb nicht erkennen, weil uns die Emp-

findung dafür durch unser Anderssein verlorengegangen ist. Ich kann eine Entwicklung im fortschrittlichen Sinne, ein Höher- und Besserwerden zum mindesten in den Erscheinungen der Kunst nicht anerkennen, ich finde in allem Erscheinungshaften der Kunst nur die Metamorphose der unveränderlich schaffenden Kräfte. Also muß ich das Wesen der Geschichtsbetrachtung nicht in der Vorführung der Erscheinungen selbst sehen, sondern im Erkenntlichmachen der Gesetze und Kräfte, aus denen sich ihre *Wandlung* bestimmt. In ihnen schafft das Lebendige, während die Erscheinungen selbst nur Auswirkungen dieser Gesetze und Kräfte sind.

Ich schalte also zunächst den Begriff der Entwicklung als irreführend aus und setze an seine Stelle den Begriff der Metamorphose, der Wandlung. Ich bitte, dies als Grundlage für alle späteren Erörterungen über einzelne Zeiten festzuhalten, daß die Formen der Kunst sich nie entwickeln, nur verwandeln können, daß die Musik aller Zeiten stets ein künstlerisch im absoluten Sinne gleiches ist, daß sie immer dem Wesen der Menschen entspricht, die sie hervorbrachten, und daß schließlich *wir* keinen Grund haben, das geistige und künstlerische Vermögen der Menschen früherer Jahrhunderte und Jahrtausende für nicht mindestens ebenso hochstehend zu halten wie das unsrige.

Es kommt aber für die *Musik*geschichte noch eine andere wichtige Erwägung in Betracht: nämlich, daß es keine Kunst gibt, über deren Vergangenheit wir so unzureichend unterrichtet sind wie über die der Musik. Das ergibt sich zunächst aus der Natur ihres *Materiales.* Material der Musik ist der *Klang*, Klang ist schwingende Luft. Die bildenden Künste gestalten in Stein, Leinwand und Farbe, die Dichtkunst schafft mit dem Gedanken, der sich schriftlich genau fixieren läßt. Wie aber soll man die Werke einer Kunst, die sich in Luftschwingungen darstellt, durch die Jahrtausende hindurch erhalten? Gewiß hat die Musik ebenfalls eine Schriftsprache, die *Notenschrift.* Sie ist jedoch in bezug auf Genauigkeit der Wiedergabe nicht annähernd der Buchstabenschrift zu vergleichen. Wir sind heut schon nicht mehr in der Lage, die Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts mit Sicherheit festzustellen, wir wissen trotz aller Noten nicht mehr zweifelsfrei, auf welche klanglichen Voraussetzungen hin etwa Bach und Händel geschaffen haben. Das ist noch eine Kleinigkeit gegenüber den Schwierigkeiten, die sich auftun, sobald wir ein oder zwei Jahrhunderte weiter zurückgehen. Hier bilden die Fragen, *wie* die Werke im Sinne des Autors wiederzugeben seien, ob nur durch Singstimmen oder auch durch Instrumente, den Grund wissenschaftlichen Streites. Auch das sind Kleinigkeiten gegenüber noch etwas weiter zurückliegenden Zeiten, bei deren Notenschrift man über die einfachsten Fragen etwa der Rhythmisierung, also der Zeitdauer der einzelnen Klänge nur auf Kombinationen angewiesen ist. Und schließlich kommt eine Zeit, da ist von der heutigen Notenschrift überhaupt nichts vorhanden. Die Tonschrift besteht aus sogenannten *Neumen*, das sind Schriftzeichen, deren Charakter ungefähr mit der heutigen Stenographie zu ver-

gleichen wäre. Diese Neumenschrift, die bis über die Zeit des ersten christlichen Jahrtausends üblich war, zerfällt wiederum in mehrere, zeitlich und landschaftlich gesonderte Kategorien. Ihre Entzifferung ist heute zum Teil gelungen, obwohl naturgemäß auch darüber gegensätzliche Meinungen bestehen. Alle diese Erkenntnisse bleiben aber im besten Falle relativ, denn die einzig zuverlässige Probe, nämlich die *praktische* Anschauung der älteren Musik ist nicht mehr möglich. Wir werden niemals zu einer authentischen Vorstellung davon gelangen, wie eigentlich eine Musik aus dem 16., aus dem 12., aus dem 9. Jahrhundert oder gar bei den alten Griechen wirklich *geklungen habe*. Wir mögen noch so gut informiert sein, wir mögen die sorgfältigsten Studien getrieben haben und mögen wissen, was nur ein Mensch heutzutage wissen kann: wenn wir von dieser alten Musik sprechen, so sprechen wir im wörtlichen Sinne davon wie der Blinde von der Farbe. Es fehlt uns die *lebendige Anschauung*, sie ist für alle Zeiten unwiederbringlich verloren.

Wir sehen aus alledem, wie schwierig es ist, über die geschichtlichen Erscheinungen der Musik zu sprechen. In der Malerei, in der Bildhauerei, in der Architektur haben wir die Objekte selbst in unbezweifelbarer Gegebenheit vor uns, in der Dichtung haben wir die Schriftdenkmäler. In der Musik haben wir nur eine *Notation*, die der willkürlichen Auslegung freiesten Spielraum läßt. Die Instrumente etwa, die wir heut verwenden, sind nur zwei- bis dreihundert Jahre alt, zum Teil erheblich jünger. Von ihren unmittelbaren Vorgängern haben wir zwar Kenntnis, aber geläufig sind sie uns schon nicht mehr, und ihr Klangcharakter ist uns bereits recht fremd geworden. Je weiter wir in die Vergangenheit zurückgreifen, um so weniger wissen wir mit den technischen Voraussetzungen der früheren Kunstübung Bescheid. Auch wenn wir also eine ausreichende Notation der Musik hätten, wüßten wir mit ihr doch nicht viel anzufangen, weil uns die einstmals als selbstverständlich geltenden Kenntnisse fehlen. Das Verhältnis ist geradeso, wie wenn ich einem Menschen aus dem Jahre 1200 eine Partitur von Wagner vorlege. Selbst wenn ich ihm alle Zeichen und ihre Bedeutung genau erkläre, wird er keine Vorstellung von dem Ganzen gewinnen, weil ihm die empfindungsmäßigen Voraussetzungen für diese Kunst fehlen. Geradeso aber, wie es einem Menschen der Vergangenheit mit der heutigen Musik ergehen würde, geradeso ergeht es uns mit der Musik der Vergangenheit.

Ich möchte versuchen, das Gesagte in einem Bilde zu verdeutlichen. Stellen wir uns vor, wir kämen in ein altes Schloß, das berühmt ist wegen seiner Wasserwerke, etwa wie Versailles oder Wilhelmshöhe. Wir sehen die Anlage des Ganzen, den Terrassenaufbau für die Kaskaden, den Plan des Röhrennetzes, wir sehen die Stellen, wo die Leitungsröhren ausmünden und die Springbrunnen gedacht sind. Bekommen wir dadurch eine Vorstellung von der Wirkung des Ganzen? Nein, eine solche Vorstellung werden wir erst erhalten, wenn da, wo wir nur tote Rohrmündungen sehen, plötzlich die hohen Strahlen

aufschießen, wenn sich über die kahlen Stufen der Terrassen die Wasserfluten ergießen, wenn alles, was eben noch totes Gerüst war, in lebendige Tätigkeit gerät. Ist aber der Wasserzulauf zu dieser Anlage vertrocknet und das Röhrenwerk verschüttet, sind nur noch einige äußere Reste des einstigen großen Werkes erhalten — so können wir wohl ahnen, daß da früher einmal eine gewaltige Anlage gewesen ist. *Wie* sie aber funktioniert und was für Wirkungen sie ausgelöst hat, das läßt sich nur noch vermuten.

Dieses Bild kennzeichnet unser Verhältnis zur Musik der Vergangenheit. Die Musik, die uns durch Notationsdenkmäler oder durch Hilfe wissenschaftlicher Rückschlüsse bekannt ist, umfaßt eine Zeit von etwa 2500 Jahren. Von den Werken dieser zweieinhalb Jahrtausende sind die der letzten 250 Jahre, also des letzten Zehntels ungefähr uns noch unmittelbar zugänglich. Bei denen der früheren neun Zehntel ist die lebendige Quelle vertrocknet und das Röhrenwerk verschüttet. Der große Klangstrom, der sie einstmals durchflutete, ist versiegt. Wir können nur eine künstliche Rekonstruktion versuchen, von der wir aber nicht wissen, ob und wieweit sie der ursprünglichen Anlage entspricht.

Ich habe das Schwierige der Erfassung älterer Musik möglichst deutlich gemacht, um auch von dieser Seite her den Irrtum der entwicklungshaften Geschichtsanschauung zu zeigen. Da wir alles Frühere nur noch teilhaft, in den Umrissen und auch diese meist nur undeutlich sehen, kommen wir leicht zu dem Rückschluß, es sei etwas an sich Unvollkommenes, das sich erst allmählich zur Vollkommenheit entfaltet, also entwickelt habe. Das ist ungefähr ebenso, wie wenn wir am Ausgangspunkt einer großen Pappelallee stehen, die sich so weit erstreckt, wie nur unser Blick zu reichen vermag. Da erscheinen uns die nächststehenden Bäume ganz groß und ausgewachsen, die etwas entfernteren schon kleiner und die allerletzten hinten am Horizont nur noch als Pünktchen. *Sind* sie deswegen wirklich nur Pünktchen? Ganz gewiß nicht. Wenn wir die Allee entlang gehen, so werden wir zwar finden, daß die Bäume untereinander individuell verschieden gewachsen sind, der eine mit stärkerem Stamm, der andere mit stärkerem Laubwerk. Im wesentlichen aber sind sie alle gleich, und es könnte wohl sein, daß der letzte, der uns nur als Pünktchen erschien, größer und mächtiger ist als der, bei dem wir zuerst standen. Die Ursache der Täuschung liegt nicht in den Bäumen, sondern in der Beschaffenheit unseres *Auges*, das uns solche Entfernungen nur in perspektivischer Verkürzung zeigt. Die alte bildende Kunst ist sich dessen wohl bewußt gewesen und hat auf die perspektivische Darstellung verzichtet, nicht, weil sie ihrer nicht fähig war, sondern, weil sie diese Art der Blicktäuschung nicht gelten lassen wollte.

Eine solche unabsehbare Allee von Bäumen ist die Musikgeschichte, die wir nun in der Folge abschreiten wollen. Daß wir uns dabei der Unzulänglichkeit unseres Sehvermögens stets bewußt bleiben müssen, habe ich darzulegen versucht. Andererseits haben wir keine Ursache, deswegen eine Erkenntnis von

vornherein als unmöglich zu betrachten. Auch wo wir das einzelne nicht scharf zu erblicken vermögen, wissen wir doch, daß der Baum stets ein Baum, der Mensch stets ein Mensch, der Musiker stets ein Musiker ist, daß in all diesen Erscheinungen stets die gleichen Grundkräfte wirken und schaffen, die auch in uns lebendig sind. Gerade weil das äußere Bild der musikalischen Vergangenheit so tief verhangen ist vom Schleier des Geheimnisses, können wir das darunter Verborgene gar nicht menschlich, lebendig, warm und sinnenhaft genug erfassen. Aus dem Bewußtsein der *sinneshaften Bedingtheit* der Musik jeder Zeit, aus der vergleichenden Beobachtung aller Voraussetzungen und Kundgebungen dieses Sinnenlebens müssen wir einen Zugang finden. Wir müssen versuchen, Geschichte zu sehen, als lebten wir in ihr, als seien wir selbst die Erscheinungen, von denen wir sprechen: dann werden diese Erscheinungen Leben gewinnen, zu uns sprechen und uns mehr sagen, als alle äußere Tatsachenforschung ermitteln kann. Denn diese sogenannten Tatsachen sind bestenfalls sehr schwankende Begriffe. Sie sind zufällig herausgelöste Bruchstücke eines Komplexes, der nur als *Ganzes* wirkliche Tatsachenbedeutung haben könnte, in dieser Totalität aber niemals wieder erkennbar wird. Wir sehen nur Einzelheiten der einstigen Realität. Darum kann, was heut als Tatsache gilt und als solche zur Grundlage einer weitschichtig aufgebauten Geschichtstheorie genommen wird, morgen durch eine neue Tatsachenentdeckung völlig umgeworfen und als irrig erkannt werden. Tatsachen sind Hilfsmittel der geschichtlichen Betrachtung, mit äußerster Vorsicht zu gebrauchen, in Wahrheit kommen wir über die *Hypothese* niemals hinaus.

Darum kann diese Hypothese nicht auf äußere Fakten aufgebaut sein, sondern nur auf die Erkenntnis der sinneshaften Wesensbedingtheit der Kunst. Diese Erkenntnis lehrt, daß die Kunst als solche zu allen Zeiten ein Gleiches ist, daß sie keinen Aufstieg, keine Höhe, keinen Abstieg, also keinerlei Entwicklung kennt, nur eine unaufhörliche Wandlung. Die Wandlung ist bedingt nicht durch Erfindungen, sogenannte Fortschritte der Technik oder andere von außen kommende Einwirkungen. Sie ist einzig bedingt durch die Wandlung im *Empfindungsleben der Menschen*. Es ist die gleiche Wandlung, die wir täglich, stündlich, minütlich an uns selbst erleben. Es ist die ständige Umschichtung und Transformation der Kräfte, die wir als Lebensprozeß bezeichnen, und nur indem und solange wir uns wandeln, leben wir. So ist die Musikgeschichte zu sehen als ein Gestaltwerden des Lebens der Menschheit in dem zartesten, vergänglichsten, leichtest zerfließenden Material: in der tönenden, schwingenden Luft, die wir Klang nennen.

Wir werden also versuchen, Musikgeschichte zu sehen als Lebensgeschichte des Klanges und der klingenden Luftformen, als Geschichte des Wandels der Empfindungen, aus denen die Menschen den Klang erfaßten und ihn zur Form der Kunst gestalteten.

MOZART REDIVIVUS

VON

WILLI HILLE-HAMBURG

Durch die geistigen Wirren unserer Zeit geht wie ein roter Faden der Zug nach der Ewigkeit, um uns und in uns. Die von den Mechanismen einer lächerlich entarteten Lebensinterpretation tausendfältig verstörte Menschenseele macht sich lautlos auf, die unzulänglichen, vergänglichen Diesseitsklammern zu sprengen und ihr überirdisches Ich zu suchen. Der Mensch von heute empfindet Heimweh nach der großen Heimatlosigkeit. Er tastet, spürt nach seinen verschütteten innersten Beziehungen zu den hinter und zwischen der bunten Erscheinungswelt kreisenden Urrhythmen, an deren Zusammenprall sich die Lebensfunken im All entzünden. Er distanziert sich zu seinem individuellen Selbstbewußtsein, objektiviert das Weltmysterium in selbstentäußertem Erahnen, Erfühlen, Wittern. Er genügt sich nicht an der Tatsache seines Menschseins, er will die dunklen Zusammenhänge seiner Existenz aufdecken, in der gefühlsmäßigen Ergründung des universellen Getriebes, dessen verschleiertes Naturgesetz sich dem logischen Denken entrückt.

In allen Lagern der Künste offenbart sich dieser Drang aus den Entseelungen des Alltags heraus in die Mystiken des Jenseits der Dinge. Man enträtselt das Wesen nicht mehr aus den Manifestationen der Form allein. Man ruft die Sphinx des Unsichtbaren an und lauscht mit letzten Inbrünsten auf das Echo von drüben. Die Gebärde verdrängt das Wort. Das Schweigen verscheucht die Gebärde. Der Schmerz bricht das Schweigen. Die Freude betäubt den Schmerz. Aber Freude und Schmerz hienieden sind von egoistischen Süchten und triebhaften Verstrickungen geboren. Und erst ihre Auflösung im überpersönlichen Weltgefühl leitet zur Harmonie in sich selbst.

Diese Gedankengänge trieben in den schöpferischen Seelen zu neuen Formulierungen, die sich radikal um das Wesen konzentrierten. Das Wort ward Symbol. Die Farbe Phänomen. Der Klang Orakel. Der Ausdruck streifte die sinnliche Materie bis zur Parodie auf sich selbst ab. Und die Askese beschwor so das andere Extrem herauf: den Exzeß der Entseelung. Denn alle Beseeltheit bleibt an irgendeine Sinnfälligkeit gebunden, die die Brücke von der Offenbarung zur Empfängnis schlägt, selbst wenn das ethische Moment im subjektivistischen Sinne ausgeschaltet ist.

Jene unumstößlichen Tatsachen ignorierte der entwurzelte Geist, wie in der expressionistischen Malerei, so auch in der atonalen Musiksprache. Der neue Ausdruck umgeht und überschreitet die dunklen inneren Gesetze des Welterlebnisses nicht ungestraft. Bei der Farbe sind es Skizze, Kolorit, Symmetrie. Beim Klang Melodie, Harmonie, Rhythmus. Die Gliederung des Neben-

einander im Malerischen entspricht der Gestaltung des Nacheinander im Klanglichen. Das Farberlebnis ist fixiv. Das Klangerlebnis ist flexibel.
Die Expressionisten und Neutöner glaubten in der Tilgung des egozentrischen Moments den Stein der Weisen zu finden. Der Leitgedanke war richtig. Seine Schlußfolgerung falsch. Man amputierte ein überliefertes Imponderabile nach dem andern. Aber man erdrosselte zu gleicher Zeit ein Stück Eigenlebendigkeit. Und die übriggebliebenen Fetzen stammelten mit fremder, unverständlicher Zunge. Unsere aufnehmenden und registrierenden Sinne sind die vermittelnde Instanz zwischen den Umwelterscheinungen und der Erlebnisreaktion in uns. Wo die sinnlichen Instinkte von der Aktion rings unberührt bleiben, bleibt auch der Affekt in uns aus. In dem Behuf, das selbstherrliche Individuum im Kunstwerk auszutreiben, sabotierte man die letzten sinnlichen Voraussetzungen zum Urerlebnis. Denn selbst Weltschmerz und Weltfreude noch appellieren an eine menschliche Sinnbeziehung. Solange Menschen es sind, die empfinden und erleben, bleibt Unsinnlichkeit gleichbedeutend mit dem Nichts.
Langsam riegelt unserem sich regenden Weltgefühl Bruckners Klangmysterium sein Allerheiligstes auf. Aus den seltsamen Schächten des letzten Beethoven steigen Erlebniswunder in unsere jenseitsahnenden Seelen hinein. Das Phänomen Mozart verwandelt unsere Schicksalhaftigkeit in nichtigen Erdenstaub. Ihm, diesem Blutzeugen schmerzentrückter überirdischer Gewalten im Menschen, gibt sich unsere Weltsehnsucht am innigsten.
Mozarts opalisierende Heiterkeit ist mehr als ein Stichwort neben anderen für unsere Zeit. Sie ist uns Gleichnis, ein leuchtendes Fanal in unserer irdischen Übernächtigkeit. In diesen lichten primitiven Tönen manifestiert sich uns das Symbol der Leidüberwindung durch die alles Lebendige umarmende kosmische Weltfreude. Im demütigen Bewußtsein der menschlichen Schicksalsgemeinschaft vor den weltbewegenden ewigen Dingen ist uns der Geheimschlüssel zur Selbsterlösung in die Hand gegeben. Doch wie klein ist unser Einzelschicksal gegenüber dem des Stammes, der Rasse, des Geschlechts. Und wie winzig das Schicksal der Menschheit gegen das unausdenkbare des Universums. Jedes individuelle Leben im Kosmos ist eine bewegte, tönende Welt für sich. Aber erst in der Freude erfüllt sich alle Lebendigkeit, fügen sich alle individuellen Kontraste und Gegensätze zur harmonischen Einheit.
Die kristallen leuchtende Musik Mozarts ist, schon in ihrer Suggestivität der Gefühlspotenz, ein Phänomen wie wenige in der Geschichte der Menschheit. Sie ist kaum in Wechselwirkung aus Ichüberwindertum hervorgegangen wie Beethovens einsame Selbstgespräche in der Zeit seiner zunehmenden Taubheit. Dazu ist sie zu köstlich naiv in ihrer Dialektik. Sie ist menschlich inkarniertes Naturereignis wie eine vulkanische Eruption oder eine Springflut. Der Vergleich mit Schubert ist nur phänomenologisch stichhaltig. Schubert ist als Beethoven blutsverschwisterter Dramatiker vielleicht noch mehr er selbst als

in seiner Melodieseligkeit. Aber Mozart ist das heitere Moment Lebenselement, und seine dramatischen Niederschläge sind bei aller ihrer Meisterschaft doch mehr bewußt gegenständlich fixierte Gebilde als legitimer Ausweis seiner psychischen Artung. Selbst der Vergleich mit Haydn hinkt innerlichst. Der bleibt »ganz der Papa« in seinen musikalischen Kundgebungen. Wenngleich der Jüngere in der Formulierung des Einfalls mancherlei von seinem Vorgänger überkommen hat, ist doch das schöpferische Ergebnis bei beiden ein kraß unterschiedliches für die hellhörige Psyche. Haydns Muse ist Äußerung subjektiven Naturells. Mozarts Musik ist Ausdruck überindividuellen Weltgefühls. Haydns Freude ist das Gelächter der Erde. Mozarts Heiterkeit ist das große Weltlachen. Haydns Arbeiten sind spirituell konzipiert. Mozarts Klangwelt ist spontan aus der Stirn ihres Schöpfers gesprungen. Haydns schlichte Kunst gibt Vergessen. Mozarts tauig quellende Tonsprache gibt Erlösung und Befreiung.

Wenn Nietzsche den sokratischen, Oscar Wilde den dionysischen, Goethe den apollinischen Typus präsentieren, so verkörpert Mozart den seraphischen Menschen, der in ganz wenigen Exemplaren auf Erden lebendig war, z. B. in Raffael. Mozarts Klänge und Raffaels Farben sind einander verwandt. An beider Gegenüberstellung kann man die geheimen Beziehungen zwischen Klang und Farbe unerschöpflich studieren. Die ideelle Nötigung ist das bindende Moment der divergierenden Ausdrucksmittel der Künste. Mozarts akustische Eingebung und Raffaels optische Erleuchtung sind von der gleichen Muttererde: der irdischen Heimatlosigkeit. Sie besiegen das langsame irdische Sterben in freiwilliger Weltflucht, in der Freiheit besessenen Müssens. So wird ihre Inspiration immer mehr stoffgelöstes Symbol, übersinnlicher Träger ihres Unsterblichkeitsbewußtseins im Schoß der kosmischen Harmonie.

Und so ist Mozarts Musik in ihrer letzten ideellen Ausmünzung für unsere brüchige, verstörte Zeit Metaphysik, Transzendentalismus reinsten Geblüts. Ihre zauberische Macht über alle Seelen basiert nicht allein auf dem instinktiven menschlichen Trieb zur Freude. In diesem musikalischen Kosmopolitismus manifestiert sich uns das Ziel aller unserer irdischen Wege: der Ausgleich der individuellen Leidenschaften in einer schicksallosen Harmonie, das ferne Land höchster Menschvollendung. Das Überbewußte in dieser Jenseitsmusik begegnet sich mit unserem Unterbewußtsein. Jenes überirdische Fluidum berührt sich geheimnisvoll mit unseren unterirdischen Regungen. Und Mozarts Offenbarungen sprechen am tiefsten bei gefalteten Händen, in willenloser Hingabe zu uns. Zu unserm gedankenlos aufgeschlossenen Gefühl.

Seine Musik ist menschlichste und zugleich gemeinverständlichste Philosophie. Ihre tönenden Energien kreisen dunkel und unverstanden in jedem Blut. Und jede Seele auf Erden versteht ihre universelle Sprache. Aber die Menschen wissen das Orakel, das diese Musik für alle birgt, nicht zu deuten. Sie spähen nach Rettung aus. Doch einzig in ihrer eigenen Tiefe sind die Wegweiser zur

Sonne. Aber wir Staubgeborenen sind in unsere bunten Diesseitsschicksale eingemauert. Und nur durch eherne Selbstüberwindung kommen wir zur Freiheit und Machtvollkommenheit. Zum lauteren Sonnenmenschentum. Was Mozarts Genius die göttliche Sendung in den Schoß warf, gibt uns erst Wachstum und Läuterung, Prüfung um Prüfung. Wir Zivilisierte sind Gefangene unserer Seelen. Und ehe wir nicht zu unserem eingeborenen Ursprung heimkehren, wird die Verklärung nicht über uns kommen.

Wie erklärt sich das Wunder unserer Verwandlung, Verzauberung förmlich angesichts des mozartischen Klanges? Die letzten mystischen Schleier lüften sich nicht, nie von den ewigen Rätseln der Erscheinungswelt. Über das Urwesen läßt sich nichts verstandesmäßig aussagen. Wir können im höchsten Falle immer nur aus unserer subjektiven Gefühlsmäßigkeit heraus der verschleierten Sphinx näher kommen. Sind nicht alle unsere Einsichten und Erkenntnisse, sobald wir die Grenzpfähle über unsere fünf begrenzten Sinne hinaus abstecken, vage Hypothesen, willkürlich fixiert und formuliert? Was sagt uns alle unsere Schulweisheit über das Weltwesen und seine Mystiken aus?

Und doch laufen alle Beziehungen zwischen Mensch und All, alle wechselströmigen Ausstrahlungen hinüber und herüber über die engen Bahnen dieser unserer fünf Sinne. Aber sie sind nicht Aktionsfeld, sondern lediglich Anstoß, auslösendes Moment für unsere Instinkte, ohne die wir von dem inneren, nur erfühlbaren Weltbild rings abgeriegelt wären. Aber auch unsere Witterung geleitet uns nur je nach unserer Menschindividualität mehr oder weniger auf den Weg zur Ergründung des Lebensmysteriums. Bei ihrem Erlöschen muß das Ahnungsvermögen die Spuren weiter verfolgen bis an die Grenzscheide, wo das Jenseits der Dinge beginnt.

Jeder Mensch aus heiligem Zwang weiß von dem jähelementaren Gefühl des Weltschmerzes. Dann ist es, als schleppe man alles Leid der Unglücklichen in der Brust. Das sind die einsam ragenden Höhepunkte des Seins. Ohne das Wissen um diesen Schmerz können wir Sterbliche nicht zur kosmischen Freude kommen. Solange man nicht die letzte bodenloseste Erdentragik in sich begraben hat, rühren einen die Schicksale noch an und verstricken die Seele in Schmerz. Erst muß der Becher des Leides übergelaufen sein. Darum schauen wir alle das Gestade der göttlichen Freude nur von fern. Denn je innerlicher ein Mensch ist, um so mehr Schicksal zieht er auf sich. Doch die Kraft der Leidüberwindung steigt wiederum mit dem Grade der Verinnerlichung. Aber mit dieser Verinnerlichung und ihren überwindenden Energien wachsen auch die Schicksale wieder. So schließt sich der Kreis. Jedoch unsere meisten Schicksale sind von unseren egoistischen Wünschen und Hoffnungen heraufbeschworen. Und je selbstloser wir werden, um so weniger Schmerz wird unseren Weg kreuzen. Die Selbstentäußerung allein führt uns von unserer notorischen Schicksalhaftigkeit hinweg zu den Weihen der Freude, wie sie

Mozarts Musik in unseren Herzen auslöst. Wir müssen entsagend über uns selber hinweg leben. Einen lachenden Weltweisen ohne Überwindung wie Mozart gebiert jedes Jahrhundert nur einmal.

Diese Gedanken sind es, die Mozarts seraphisches Klangmysterium uns Zeitgenossen hundertfältiger Menschentartung zuruft. Erst der Verzicht des Ego, der sich keineswegs mit irgendeiner Selbstaufgabe im negativen Sinne identifiziert, legt die Bresche zur inneren Harmonie, auf deren Erdreich allein das himmelstürmende Weltlachen aufblüht. Auf die Dissonanz gründet sich der Weltschmerz. Aus der Harmonie löst sich die Weltfreude. Unser Denken führt zu uns hin. Unser Fühlen führt von uns fort. Deshalb berührt uns das Medium der mozartischen Klangwelt desto unmittelbarer, je unbewußter und gefühlsmäßiger wir uns ihm nähern. Seine intuitive Erfassung deckt sich im letzten Grunde mit der Fragestellung nach dem Wesen der Musik überhaupt.

Zuerst erhellt aus der Konfrontation der tonalen Musik mit der atonalen Ästhetik, daß jedes musikalische Erlebnis ausnahmslos mit zumindest einem der drei Faktoren Melodie/Harmonie/Rhythmus verknüpft ist. Auch in der Praxis der Neutönerei ist jedes Erlebnismoment derart orientiert. Eine Musik aber, die mehr als eine Zusammenkoppelung von Geräuschen sein will, tendiert nach dem Erlebnis der Seele. Wo sich eine Musikübung als photographisches Spiegelbild psychologisierenden Neulandes propagiert, verkennt sie die inneren Zusammenhänge des musikalischen Wesensbegriffes. Der Intellekt, zu dessen beredsamem Dolmetsch sich manches antiklassische Produkt aufwirft, ist an den Gedanken, den Begriff gebunden. Die Musik jedoch ambitioniert mit Gefühlskomplexen und Ideenassoziationen unterhalb der Bewußtseinssphäre im gleichen Augenblick, wo sie sich über das Handwerkliche erhebt. Im Unterbewußtsein liegen alle Vorzeichen zum urhaften Erlebnis. Deshalb finden sich die zeitgenössischen Kakophonismen mit verstörten rhythmischen, harmonischen und melodischen Elementen heimlich durchsetzt. Und eben diese Momente sind es, die in unserem Innern haften bleiben.

Man glaubte, mit der Ausschaltung des Ichs beim schöpferischen Akt zugleich das technische Fundament dieses eigenbrötlerischen Sich-in-Szene-Setzens mit Stumpf und Stil ausrotten zu müssen. Man zog aus den materiellen Zersetzungserscheinungen bei den transzendentalen Gebilden der letzten Epoche Beethovens die negativen Konsequenzen für den neuen Ausdruck. Man verkannte radikal, daß gerade in diesen Beethovenschen Spätwerken Rhythmik wie Melodik und Harmonik die denkbarste Steigerung nach Seite einer Differenzierung und Überfeinerung erfahren, die das Wunderlabyrinth des »Tristan« ein Menschenalter vorweg nahm. Nie sang die Melodie unendlicher als in der C-dur-Arietta der letzten Klaviersonate. Nie leuchtete die Harmonie sakraler als im »Heiligen Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit« aus dem Streichquartett opus 132. Nie pochte der Rhythmus hehrer als im orgiastischen Bacchanal der Neunten. Von den Atonalen zum letzten Beethoven laufen nur

in der überhitzten Fantasie und befangenen Einbildung korrespondierende Fäden, innere bestimmt nicht. Denn Beethovens Ausdruckskunst fußt, gerade in seinen letzten gigantischen Offenbarungen, auf dem hellhörigen Mitschwingen der unerlösten Seele.

Aber an Mozarts objektivistischster aller Musiken erhellt der Trugschluß der innerlich isolierten Neutöner am eindeutigsten. Man kann auch über die Schicksalhaftigkeiten des Ichs hinweg musikalisches Neuland der Seele erschließen. Die rhythmischen, melodischen und harmonischen Möglichkeiten sind in ihren gestalterischen Wechselbeziehungen übrigens nicht nur noch lange nicht durchgepflügt, sondern so ziemlich unerschöpflich im zeitgesichtigen Ausmünzen und Umwerten.

Solange Menschenhände zwischen der schöpferischen Empfängnis und dem aufnehmenden Ohr vermitteln, kann das nachschöpferische Ensemble-Studium jedenfalls um eine gewisse begriffsmäßige Fixierung im motorischen Ablauf, horizontal oder vertikal, schwerlich herum kommen.

Allerdings gibt es Klangerlebnisse, bei denen von einer rhythmischen Gliederung oder einer harmonischen Struktur nicht mehr die Rede sein kann, wie etwa beim Tönen der Äolsharfe. Hier haben wir die tönend bewegte Form der durchaus treffenden atonalen Auslegung des Begriffes Musik. Solche Erwägungen mögen den Verfechtern des Extrems für ihre abstrakte Haltung plausibel erschienen sein. Die Inanspruchnahme der drei tragenden tonalen Elemente will jedoch durchaus nicht theoretisch gelten, sondern effektiv im Punkt der seelischen Reaktion. Es muß zumindest die Illusion — sagen wir wie im Falle unseres Beispiels — einer Harmonie gegeben sein. Die Saiten der Windharfen pflegten aber harmonisch aufeinander abgestimmt zu werden, so daß bei aller melodischen und rhythmischen Abstraktion die Illusion der Harmonie blieb. Mit der Häufung von Dissonanzen schleifen sich die musikalischen Erlebnismöglichkeiten vor allen andern Künsten ab. Und eine schematische Halbton- oder gar Vierteltonstimmung der Harfe gäbe vielleicht ein ästhetisches Vorzeichen zu einem Erlebnis der Seele, aber kaum dieses selbst, mangels sinnlicher Affektimponderabilien.

Ein größeres musikalisches Erlebnis, ja Welterlebnis als den reinen Dreiklang gibt es nicht. Bruckner beweist es hinlänglich in seiner hymnenhaft breiten Blechbehandlung.

Halten wir eine Dreiklangfermate mit einer melodischen Kadenz und einem Paukensolo zusammen. Bei der ersten fehlen Melodie und Rhythmus. Bei der zweiten Rhythmus und Harmonie. Beim dritten Harmonie und Melodie. Aber alle drei Faktoren bergen je nach ihrer Potenz Erlebnishaftes. Das mediale Wesen der Musik ist in der Suggestivität seiner Offenbarungen eben von den formgestalterischen Ausmünzungen unabhängig. Denn das artistische Bild appelliert an unser Formempfinden, das zwischen bewußter Reflexion und individuellen Instinktsregungen pendelt. Das elementare, spontane Musikerleb-

nis jedoch entzündet sich in den Registern und Zwischenstufen des Unbewußten. Und dafür genügt die bloße Illusion eines der drei oben angezogenen Wesenheiten des Klangphänomens. Wir finden sie sporadisch in den Impressionen Ravels und Debussys. Hier finden sich Gesichtspunkte für eine fruchtbarere Orientierung der zeitgenössischen Suche.

Aber um die akustische Illusion wenigstens *eines* Klangmoments der tonalen Trias kommt kein angestrebter erlebnishafter Eindruck herum. So wie es mit der optischen Illusion des Farbmoments der Fall ist, soll der Beschauer innerlich mitschwingen.

Worin spricht sich das Wesen dieser beiden erlebniskorrespondierenden Elemente Klang und Farbe aus? In erster Linie im Kolorit. In zweiter Linie in der Kontur. Das Gesicht der Kontur fixiert das koloristische Medium in Klang wie Farbe. Bei der klanglichen Linienführung sind es Agogik, Dynamik. Bei der farbigen Zeichnung dreidimensionale, raumsymmetrische Vorstellungen. Der Flächenkontrast ist verbindendes Glied zwischen Wesen und Form, Ausdruck und Eindruck. Aus den Kontrastierungen resultiert letzten Endes alles menschliche Erlebnis. Sie werden aber in unserem Fall nicht allein bestimmt von der koloristischen Tönung, sondern ebenso von der gegeneinander abgrenzenden Linie. Aber weder Klangfarbe und Farbton noch Profil an sich sind vorstellbar, sondern sie begreifen sich immer an der Art der Gegensätzlichkeit der sie umgebenden Farb- bzw. Formwerte. Die Begriffe des Heiteren oder des Düsteren gravieren bei Klang und Farbe gleichermaßen in der Färbung des Kolorits. Und doch kann sich in den hellen Regionen Schmerz und in der Tiefe Humor manifestieren. Das lineare Moment bestimmt also die Wesensart des koloristischen Erlebnisses. Ein und derselbe Klang und eine und dieselbe Farbe können sowohl Schmerz wie Heiterkeit demonstrieren, je nach dem sie fixierenden atmosphärischen Vorzeichen des Milieus.

Mozarts Klangwelt, obwohl von Rhythmus, Melodie und Harmonie gespeist, nähert sich den tonalen Auflösungserscheinungen im atonalen Kreis in dem Grade ihrer idealen Interpretation. Ihre Duftigkeit, Elastizität, Flüssigkeit schreien nach (in der Praxis qualvoll selten geübter) denkbarster Auflockerung der Klangsubstanz und berühren sich in der radikalen Stoffgelöstheit direkt mit der Aktion der Neutöner. Aber — und das ist der springende Punkt: immer, selbst in der entmaterialisiertesten Klangwerdung der mozartischen Musik, bleibt die akustische Illusion einer Tonalität für das Gehör. Ohne sie verwandelte sich das freudebeseelte klangliche Kaleidoskop unweigerlich in eine undefinierbare bewegungsregulative Projektion. Unser Ohr empfindet die stumpfen Disharmonien der Radikalen nicht als eigentliche Dissonanz im Sinne des Wortes, da die mangelnde Kontrastierung zu leiterfremden harmonischen An- und Auftrieben sie nicht als solche ausweist, sondern angesichts dieser unmotivischen Kontrastlosigkeit einfach als Unmusik. Am Kontrast legitimiert sich erst die Eigenlebendigkeit einer Neuorientierung, die über die

Überlieferungen der Vergangenheit hinweg mit dem lebendigen Echo der Menschenseele rechnet. Erst die Kontrastwirkung schlägt die Brücke zum Erlebnis aller Dinge.

Wenn solche wesenbestimmenden Kontraste lediglich konstruktiv fixiert sind — wie überwiegend in der atonalen Literatur —, bleibt ihnen seelische Tiefenwirkung versagt. Erst wo sie sich jenseits des Intellekts zwangsläufig kristallisieren, klingt Erlebnis in uns wider. Eine Zwangsläufigkeit kann aber nur aus Impulsen des Herzens erwachsen. Also die Verwurzelung des Echos entspricht immer der je nachdem innerlichen oder äußerlichen Bedingtheit der schöpferischen Aktion.

So betrachtet, müßte sich auch ein harmonischer Eindruck umgekehrt an einer kontrastgebenden optischen oder akustischen Dissonanz abzeichnen. Aber beispielsweise kann eine harmonische Akkordfolge, auf sich allein gestellt, tiefstes Erlebnis sein. Wir müssen dann den dissonierenden Faktor in unserer eigenen Seele suchen. Unbestreitbar wühlt uns eine reine Harmonie je intensiver auf, je zerrissener, düsterer wir gestimmt sind und umgekehrt. Wenn auf der anderen Seite eine Folge von Mißklängen uns unberührt läßt, rührt es daher, daß die Harmonie, nicht das Chaos eben der Urzustand aller Dinge ist und jede Dissonanz nach ihm zurückstrebt. Somit vermag auch die Seele, am allerwenigsten die unserer entwurzelten Zeit, einer umweltlichen Disharmonie aus eigenem Fonds kein harmonisches Gegengewicht zu bieten.

Die Auslöschung des Ichs allein in den schönen Künsten, speziell in der Musik, reicht nicht entfernt, um der innermenschlichen Situation von heute zu genügen. Das Postulat der Urwüchsigkeit und Lebensfähigkeit dieser überpersönlichen Neuorientierung des Lebensgefühls ist immer ihre positive Verankerung von Mensch zu Mensch. Der widerhaarige Duktus der Neutöner, mag er noch so kosmisch inspiriert sein, negiert sich selbst so lange, wie er nicht rückwirkende Beziehungen zu den gemeinmenschlichen Urgefühlen anstrebt. Wir von heute und morgen beschwören in der Überwindung des Ichs nicht Lösung, sondern Erlösung. Wenn unser süchtiger Instinkt sich Mozarts Klangwelt vor allem verschreibt, engagiert er damit in erster Linie die schmerzlösenden Imponderabilien, die sie in ihren harmoniegesättigten Ausstrahlungen birgt. Wir können die Disharmonie als solche nicht als menschliche oder künstlerische Norm empfinden lernen, wie es für die objektive innere Verarbeitung mancher atonalen Monstrositäten Voraussetzung wäre. Ein neuer voraussetzungsloser Empfindungsapparat hierfür läßt sich nicht künstlich züchten, sondern das eine muß aus dem andern organisch wachsen, da das problematische Wesen der Musik sich nur einer gefühlsmäßigen Einstellung aufschließt. Neue Male des Fühlens können nur von innen heraus statuiert werden. Die Neutöner gingen, wenn auch weniger in der Theorie, so doch in der Praxis den umgekehrten Weg. Unsere Ohren hören die neue Weisheit. Aber unsere verstörte Seele weiß sie nicht in Brot für die Läuterung und Er-

neuerung umzuwerten. Die Formel der musikalischen Renaissance darf nicht bei der augenblicklichen dämonischen Fassung stehen bleiben, sondern muß darüber hinweg zur eudämonischen (-glückseligen) Deutung kommen, will sie ihre ideelle Mission im Verhältnis zum ungeheuren Aktionsradius der Tonsprache in der menschlichen Gesellschaft aus den fragwürdigen geistigen Direktiven heraus in die immer und überall dominierenden seelischen Kernbezirke des sittlichen Fortschritts vortragen und ihre kulturelle Bedeutsamkeit in ganzer Dimension ausschöpfen und auswirken.

Die mozartische Klangwelt zieht ihre unveränderte Suggestivität über Generationen hinweg aus ihrer beispiellosen ideellen Menschverbundenheit im Dienst der Weltfreude. Sie tönt nicht den kalten fremden Kosmos wider, sondern siebt ihre sphärischen Klänge durch die emporsehnende Menschenseele hindurch, appelliert an das in ihr eingefangene und durch sie mikrokosmisch erlebte All. Mozart sendet seiner überirdischen Musik den sinnfälligen Schlüssel zur menschlichen Urbarmachung ihres Ewigkeitsgehalts mit auf den Weg. Er kommt der Welt von der Menschenseele aus bei, von ihrem chaotischen Schrei nach der unterschiedslosen Harmonie. Von seinem eigenen Menschbewußtsein aus spiegelt er die Weltfreude in tausend Brechungen wider. Er erschließt die heiligen Weihen übersinnlicher Weltflucht auf dem Wege über unsere nichtigen irdischen Sinne.

Und doch genügt diese flüchtige Intervention, um unsere Seele wie eine Blüte der Sonne aufzutun und ungewußte Energien der Überwindung in uns zu entfalten. Sie wird weltsüchtiger Ausgangspunkt unseres Heimwehs nach der großen Heimatlosigkeit. Unsere schwingenden Sinne entzünden die unsichtbare Welt in uns, und unsere Menschexistenz wird wandelndes Symbol der Unsterblichkeit. Wären wir Menschen höhere Wesen mit Harmonie im Herzen, so würden wir Mozarts Klänge nicht dithyrambisch, hymnisch empfinden, weil sie des wertbestimmenden Kontrastes ermangelten. Das Kontrastphänomen der mozartischen Klangwelt kulminiert in ihrem Seltenheitswert. Das Notenbild läßt die himmlische Sphäre, die es hergibt, kaum ahnen. Das Ohr empfindet das spielerische figurale Klangwerk im motorischen Ablauf bei Mozart gleichwohl als integrierenden Bestandteil des ideellen Auftriebs. Das Formenspiel verklärt sich im Licht der allmenschlichen Idee zum Flüstern der Weltseele. Wie ganz anders wirkt der polyphone Apparat in anderer Hand? Und wie bei den Neutönern, wenn wir von der harmonischen Diskrepanz ganz absehen? Eine und dieselbe musikalische Floskel oder Phrase kann entgegengesetzte Wirkung auf Ohr und Gemüt zeitigen, je nachdem, wie sehr oder wie wenig ihr ideeller Charakter innerer Nötigung entspringt. (Ebenso wie die phonetische Unterschiedlichkeit zwischen einem Des-dur und Cis-dur auf der Verschiedenheit des auslösenden ideellen Moments beruht.) Dies ist der unbestechliche Gradmesser jedes künstlerischen Eindrucks. Die Weigerung unseres Innern, gewisse Klanggefüge willig anzunehmen, ist mit der aku-

stischen Gewöhnung des Ohres allein nicht zu identifizieren, und auch nicht mit einer Aufgelegtheit der Seele. Denn dann könnten ja nicht zwei gleiche ästhetische Momente verschiedene Resonanz wecken. Es kommt alles auf die innere Notwendigkeit des schöpferischen Prozesses für das Echo an. Notwendigkeit = Notwende. Also ein Kontrast wird — hier wie bei allen Dingen — um der Harmonie, des Ausgleichs willen beschworen. Hier weitet sich das erlebnisfixierende Wesen des Kontrastes aus dem Gestalterischen des Kunstwerks ins weltanschauliche Übermoment. Mozarts erdlose Musik kontrastiert zu dem Erlösungsbedürfnis der Menschenseele. Er schuf sie nicht zur Rettung der eigenen Seele wie der taube Beethoven im anläßlichen Sinne seiner erdumspannenden Menschenliebe. Mozarts Mission ist für die Menschheit von Anbeginn und ihr Ursprung in einem höheren, über-menschlichen Walten.

Die erlösungsuchende Seele unserer Zeit wittert schon in der spröden, disharmonischen Formulierung der Atonalen geistreichelndes Räsonnement. Denn wären ihre Niederschläge und Verdichtungen blutecht, aus innerster Not geworden, im besten Sinne menschlich, würden sie sich nicht mit einer mystischen Ausdruckgebung bescheiden, sondern sich darüber hinaus zur erlösenden Formel durchringen, denn ihre tiftelnden Formulierungen legitimieren sich ja an dem Willen zur Überwindung des individuellen Ego.

In dem großen Vorfahr Joh. Seb. Bach besitzen sie ein in jeder Hinsicht beispielhaft typisches Vorbild. Auch er faßte die Sehnsucht aus der Zeit- und Raumgebundenheit heraus in einer zukunftträchtigen, überdiesseitigen Ausdrucksform zusammen. Er komponiert nicht von der Menschenseele aus wie Mozart. Aber er umgeht sie auch nicht in seiner streng energetischen Stilprägung wie unsere Neutöner aus Prinzip. Er geht durch den Menschen hindurch. Ursprung und Ziel der Idee sind bei ihm makrokosmisch verwurzelt. Doch das weltliche Ethos seiner klanglichen Erscheinungswelt ist menschlich durchdrungen und verklärt. Im harmonisch-melodisch-rhythmisch fundierten Gesetz seiner »linearen« Stimmführung.

Das befreiende Stichwort unserer Zeitseele ist einzig die alle- und allesgleichmachende Weltfreude. Alle bewußte Weltschmerztümelei schmeckt heute nach abgestandenen Überresten schicksalbeflissenen Selbstkultes. Insoweit diagnostizierten die Umstürzler richtig. Aber der heutige Mensch sucht im harmonischen Kontrast das ideelle Gegengewicht zu seiner chaotischen inneren Situation. In der alle Kreatur umarmenden Alliebe. Im großen, befreienden, erlösenden Weltlachen allein.

Keiner der wie Pilze verdächtig genug aus der Erde schießenden Neuästheten wird sich um eine bekehrte Gemeinde, eine willige Gefolgschaft zu sorgen brauchen, sobald sie nach der äußeren auch die innere Führerqualifikation in einer nicht allein ästhetischen, sondern im höchsten Sinne ethischen Auffassung ihrer zeitbestimmten Mission erbracht haben werden. Nicht das Ethos pessimistischer Schicksalsgemeinschaft. Sondern das des Glaubens an eine alle

irdischen Gegensätze überbrückende Weltenharmonie. Nicht Verneinung. Sondern Bejahung. Denn die Zeichen unserer Zeit stehen auf Freude.

Vielleicht könnte die schleichende Krisis in der musikgeschichtlichen Situation von denen, die es angeht, als Etappe, als Suche nach dem neuen zeitadäquaten Ausdruck gewandelten Weltfühlens ausgelegt werden. Aber dieser Einwand hält unbefangener Betrachtung und Durchdringung nicht stand. Ein seelisches Neuland, aus innerem Müssen gezeugt, trägt sein artistisches Gesetz von allein in sich. Das Suchen nach der zeitgemäßen musikalischen Norm wird solange müßig bleiben, bis ein Überwinder im Herzen statt im Geist aufsteht und das Vorzeichen der neuen Musik unbewußt aufrichtet. Ein Dionysiker, kein Dialektiker, der die Zeichen seiner Zeit mit nachtwandlerischem Instinkt wittert und in tönend bewegte Form umgießt, die zumindest die Illusion der Freude, die Illusion eines harmonisch in sich ausgeglichenen Weltgefühls den nächtigen Seelen gibt.

Welch ungeheure Hostie böte die Musik dem befangen aufdämmernden Morgenrot der Seele in der Formel der Freude im mozartischen Sinne. Was bedeuten ästhetische und stilistische Spekulationen angesichts der tragenden Idee, auf die es bei jeder inneren Wiedergeburt vom Einzelschicksal bis zum Geschick der Menschheit ankommt? Die Idee unserer Weltflucht heißt nicht Auslöschung im All, sondern Erweckung in Weltfreude, Weltlachen. Nicht allein in der Musik. In allen Künsten, wenn sie dem wirklichen, inneren, unsichtbaren Fortschritt der Menschheit dienen wollen. Aber sie müssen immer menschlich verankert bleiben; allein in der Menschenseele gebiert sich der Himmel unserer Träume. Und zu allererst müssen wir dieses harmoniestrebige Lachen in unserer eigenen Brust anzünden. Dann wird eines Tages die stumme Weltenmusik daran im Menschen klangliche Erfüllung werden.

Bislang war es so, daß wir Wege suchten (mehr außer uns als in uns), ohne uns über das Ziel eigentlich recht klar zu werden. Jede unsere Fiber strebt nach den ungeheuerlichen Aderlässen des hinter uns liegenden Dezenniums zur harmonischen Heiterkeit in sich selbst, zu einem lachenden Sonnenmenschentum. Die naive Freude um ihrer selbst willen ist Weisheit über allen spitzfindigen allzuirdischen Weisheiten. In ihr erleben wir die Welt am unmittelbarsten, absolutesten. Nicht am Klavier tüfteln. Sondern der uralten Stimme des Innern lauschen — dort, wo es am dunkelsten ist. Da ist die Formel für alles — — —

Ein musikalisches Esperanto der Freude, das die angebahnte internationale Harmonie nach dem Bankrott des materialistisch verseuchten Intellektualismus von außen nach innen trägt. Das laßt uns taten!!!

DER MUSIKKRITIKER UND DIE GEGENWART

VON

ADOLF WEISSMANN-BERLIN

Wird einmal künftig die künstlerische Bilanz dieser Zeit gezogen, dann wird als die ungeheuerlichste und das Ergebnis stark herabmindernde Tatsache die Übermacht eines durchschnittlichen kritischen Wortes zu verzeichnen sein. Man wird feststellen müssen, daß Kunst überhaupt, Musik im besonderen, im Wort oft geradezu ertrank.

Als unmittelbare Ursache dieser Erscheinung drängt sich die Einordnung der Musikkritik in die Zeitung auf. Diese will zunächst Nachricht, Neuheit geben. Sie steht im Banne der Aktualität. Musik ist in ihrem innersten Wesen inaktuell, sie kann es an Tempo auch nicht von fern mit all der Gegenständlichkeit aufnehmen, die die Zeitung füllt. Aber die Zeitung ist eine Gründung des Unternehmertums. Die öffentliche Musik hängt gleichfalls vom Unternehmer ab. Beide sind Dinge des Betriebes. Es ist also nur selbstverständlich, ja, bei gegebener und angenommener Voraussetzung wünschenswert, daß ein Betrieb durch den anderen gestützt wird. Das Machtmittel der Zeitung ist nicht mehr zu entbehren, sobald es ein öffentliches Musikleben gibt. Man darf den Beginn dieser Entwicklung auf den Anfang des 19. Jahrhunderts ansetzen. Aber heute, nach mehr als hundert Jahren, dürfen wir die Augen vor den Schäden dieser Zivilisationserscheinung nicht mehr verschließen. Dies um so mehr, als der Wandel der künstlerischen Dinge uns selbst dazu zwingt.

Die Mitwirkung der Musikkritik an der Zeitung wird zum Problem, sobald es sich um die Produktion selbst handelt. Zwar gibt die Theaterkritik, die in denselben Spalten erscheint, ein Beispiel dafür, daß eingehende Kritik des Stückes möglich ist. Aber Theaterkritik hat den Vorteil, daß sie aus der Erzählung der Bühnenvorgänge eine Art von Nachrichtenstoff für neugierige Leser herausschält. Das Gegenständliche, das sich auf der Bühne ereignet, so in die Besprechung des Stückes und in das Werturteil über das Werk miteinzubeziehen, daß Teilnahme, ja Spannung des Zeitungslesers geweckt wird, ist die Kunst des Theaterkritikers. Da überdies der Mensch selbst auf der Bühne handelt, ist eine weitere Anknüpfung an das Interesse des Lesers gegeben. Nun ist ja wahr, daß an diesem Sonderrecht des Theaterkritikers auch der Opernreferent Anteil hat. Aber schon die Einfachheit der Opernhandlung und die Schablonenhaftigkeit der Vorgänge mit ihrem Brennpunkt des Liebesduetts beschränken seinen Wirkungskreis im Gegenständlichen. Der Schwerpunkt liegt hier im Gefühlsmäßigen und im Sinnlichen. Diese Wirkung auf den Leser augenfällig zurückstrahlen zu lassen, wird nicht, wie in der Theaterkritik, leicht sein. Ausgeschlossen ist es zwar nicht, aber der Musikkritiker, schon von Natur geneigt, den Gehörsinn über den Gesichtssinn zu stellen, wird durch das Wesen des Opernwerkes noch weiter in diese Richtung gewiesen.

Das ist ja aber nur ein Teil seines Wirkens. Denn jedes neue Werk, das im Konzertsaal aufgeführt wird, fordert von dem Nachprüfenden, je tiefer es ist, desto mehr symbolische Ausdrucksweise; stellt ihn auch, weil es jenseits gerichtet ist, abseits des Betriebes. Es handelt sich darum, das Werk anschaulich zu machen, einen Eindruck von ihm zu vermitteln, um Verständnis dafür zu werben. Es soll immerhin in die Richtung des Zeitgeistes eingeordnet, ja, sub specie aeternitatis betrachtet werden. Freilich ist dies nur anwendbar auf das Bedeutende oder das, was man dafür hält. Eine Analyse, selbst mit Notenbeispielen, wird erstens kaum ein Bild des Werkes geben, zweitens aber dem Tempo und den Raumbedingungen der Zeitung nicht entsprechen.

Es hat keinen Sinn, sich bei den Fehlurteilen bekannter Kritiker über bedeutende Werke im Feuilleton ihrer Zeitung aufzuhalten. Zu viel und häufig auch zu subaltern ist darüber schon gesprochen worden. Viel eher sollte das unter solchen Umständen Geleistete anerkannt werden. Hier geht es nur darum, den Wesensunterschied zwischen der Musik und der Zeitung, die jene sich einkörpert, klarzulegen. Es ergibt sich allmählich, daß Zeitung und Musikkritiker zwar einander nicht entbehren können, aber doch immer wieder Kompromisse zu suchen haben. Das Entscheidende bleibt, daß durch das Wort Wesen und Eindruck der Musik zu kennzeichnen ist. Das Wort hat aber, gerade als Instrument des guten Schreibers, seinen Eigenklang, der dem der Musik gefährlich werden kann.

Nun hat sich zwar, in der Zeit der bürgerlichen Zivilisation des 19. Jahrhunderts, das Niveau der Zeitung, die diesem Bildungsdrang des Bürgertums zu entsprechen hatte, so sehr gehoben, daß auch dem Musikkritiker seine Aufgabe erleichtert wurde. Das Grundproblem freilich blieb bestehen. Und überdies war gerade der Zeitabschnitt dieses fortschreitenden Bildungsbedürfnisses zugleich jene Periode, in der der Musikbetrieb sich am stärksten entfaltete. Ein üppig wucherndes Konzertleben rückte den Ausführenden in den Mittelpunkt des Interesses. Musikkritik verlegte ihren Schwerpunkt auf die Beurteilung der Leistung. Sie suchte sich zwar in ihrer Haltung dem Betriebe zu entziehen, verfiel ihm aber rettungslos und konnte nicht hindern, daß ihr Urteil, wenn günstig, als Reklame zur geschäftlichen Förderung des Ausführenden verwertet wurde.

Mittelpunkt dieses Betriebes wurde Berlin, dessen Musikkritik, von Haus aus durch eine angeborene Fähigkeit kühlen Abwägens ausgezeichnet, so eine nicht geringe Macht bedeutete. Das Konzert mit dem einzigen Ziel der Kritik: das war die merkwürdige Einstellung, die sich daraus ergab. Die Lockung der Zeitung hatte diese schiefe Zielrichtung hervorgerufen. Nur zu natürlich, daß eine so gerichtete öffentliche Musik im wesentlichen versagt. Da überdies der Drang zur Öffentlichkeit ansteckend wirkt, mußte sich schon aus diesem Grunde die Zahl überflüssiger Konzerte vermehren. Möglich wurde das freilich nur, weil in der Zeit zwischen 1880 und 1914 der deutsche Musiker, dank

den unzähligen Konservatorien, ein wucherndes Unkraut geworden war. Man lebte in einer Zeit des unwirtschaftlichen Luxus. Musiker zu werden, lag dem Durchschnittsdeutschen am nächsten. Die Hausmusik wird mehr und mehr verödet. Das Ziel der Zeitung, die Unsterblichkeit eines Tages, lockt zu sehr. Welche geistige Verödung eine solche Einstellung allmählich herbeiführen muß, ist ohne weiteres klar. Tausende von Menschen werden einer wirklich fruchtbaren Tätigkeit entzogen. Es sinkt aber auch das Niveau des Kritikers. Indem er schließlich dazu gelangt, den Schwerpunkt seiner Tätigkeit in der Vergleichung von Leistungen zu sehen, muß auch er als Typus allmählich nicht nur an seiner Empfänglichkeit, sondern auch an seinem Geist Schaden nehmen, wenn dieser überhaupt bei aller Fachlichkeit vorhanden war.

Betrachten wir einmal das Konzert als Institution, so finden wir es gerade in dem, was in jener Zeit so üppig emporwucherte, von Grund auf verfehlt: das Solistenkonzert als Masseneinrichtung leidet an dem Grundübel, daß etwas im Durchschnitt des öffentlichen Urteils nicht Wertes der Öffentlichkeit aufgezwungen wird. Der Punkt, wo eine Leistung bedeutend und intensiv genug ist, um den Nachhall im Wort zu rechtfertigen und zu verlangen, verschiebt sich notwendig immer mehr. Je länger die Einrichtung des Solistenkonzertes besteht, desto seltener wird er erreicht. Dann aber fordern Zufälligkeiten der Disposition besondere Einfühlung des Nicht-Beckmessers. Der Klavierspieler ist auf ein verhältnismäßig klangarmes Instrument angewiesen, das sich gegenüber dem Orchester immer weniger behaupten kann. Die Persönlichkeiten, die den Klangsinn des Zuhörers so zu isolieren vermögen, daß er völlig in ihren Bann gerät, sind selten. So kann der Klavierabend im Durchschnitt entweder nur auf teilnehmende Freunde oder auf fachlich interessierte Besucher rechnen. Der Liederabend widerlegt sich selbst, weil das intime Lied als Bekenntnis vor der Öffentlichkeit entwurzelt ist. Der Drang, zu einer Gemeinde zu sprechen, genügt nicht; es muß die Fähigkeit gegeben sein, eine Intimität in den Raum zu zaubern, die ihm von Natur fremd ist, und durch den Wechsel des Ausdrucks über das Widersinnige des Liederabends hinwegzutäuschen. Daß sich dann nicht nur Stimmung, sondern Hochstimmung einfinden kann, ist ja oft bewiesen.

Das Konzert aber als Dauereinrichtung hat seinen Grundmangel darin, daß mit Sinnen begabte Menschen gezwungen werden, ihre Sinnlichkeit möglichst auszuschalten, während sie doch durch den Raum immer wieder an das Gegenständliche erinnert werden. Die Überwindung dieses Widerspruches ist nur möglich durch Massensuggestion. Trotz der unleugbaren Schwächung des Gesichtssinnes der Zuhörer ist die Ablenkung durch Gesichtseindrücke keineswegs ausgeschlossen. Darum bedeutet der Kampf für Stilreinheit der Programme immer die Auflehnung gegen naturgegebene Verhältnisse. Der Abwechslungstrieb verlangt seine Opfer. Das Kompromiß im Programm ist unvermeidlich. Stilreinheit ist immer nur gegenüber einer Gemeinde erlesener

Zuhörer durchzusetzen, die sich selten zusammenfindet. Am sichersten in den Quartettabenden, nach dem grundlegenden Beispiel des Joachim-Quartetts. Aber auch hier ist die Überwindung des Raumes durch das, was im Grunde der Hausmusik angehört, nur in Ausnahmefällen möglich.

Das Konzert also leidet an organischen Mängeln, von denen hier nur einige aufzuzeigen waren. Aber es ist nur selbstverständlich, daß das Unternehmertum sich diese zunutze macht. Ursprünglich mit dem Theater und mit allem verknüpft, was Glanz und Prunk bedeutet, muß es sich der Stilreinheit entgegensetzen, die Sensation des Startums verfechten. Zu welchen Peinlichkeiten das führen kann, haben wir oft verspürt. Eine der Folgen dieses Unternehmerehrgeizes liegt in der fortschreitenden Abtötung des Stiles der Liederabende: der Opernstar, der die Atmosphäre der Sinnlichkeit in den Konzertsaal trägt, wird als die größere Zugkraft herangeholt, treibt sein Opernpublikum hinter sich her, verheißt ihm Genuß durch die Verknüpfung von Arie und Lied. Und so sehr auch der Opernsänger sich bemüht, den Forderungen des Liedstiles zu genügen: der Liederabend als Gattung ist zerstört, die Verknüpfung von Theater und Konzertsaal, schon durch die ganze Entwicklung des Konzertwesens immer wieder gelöst und hergestellt, gestaltet sich so eng wie nur möglich. Alles Virtuosentum darf sich auf den Unternehmer als seinen Beschützer berufen.

* * *

Man hat den Musikkritiker ins Schlepptau des Betriebes geraten sehen. Aber so widerstandsfähig und so sehr geistig bedürfnislos er auch im Durchschnitt sein mag, die Schablone ermüdet auch ihn. Sie muß aber vor allem die Zeitung ermüden, weil Zensuren, nach dem Vergleich von Leistungen, schließlich die Verödung eines Teiles des Feuilletons herbeiführen müssen. Die Fähigkeit zu charakterisieren, muß endlich an dem erlahmen, was der Charakteristik nicht wert ist.

Auch dem erstarrtesten Rezensenten muß es allmählich aufdämmern, daß zwischen Produktion und Reproduktion irgendein vernünftiges Verhältnis zu bestehen hat. Es hat darum auch sehr früh schon eine Bewegung für Erneuerung der Programme eingesetzt. Diese Forderung der Kritiker war zunächst aus der Langeweile, dann aber auch aus der Frage nach ihrer eigenen Daseinsberechtigung geboren. Etwa zwanzig Jahre lang mag es als außerordentlich interessant erschienen sein, den ganzen, in früheren Jahrzehnten aufgestapelten Vorrat an klassisch-romantischer Musik in technisch vollendeter, vielfach verfeinerter Weise wiedergegeben zu hören. Die Bewegung, die nun einsetzt, mag erklärlich und berechtigt sein, hat aber doch ihre Gefahr. Das Gefährliche liegt darin, daß nunmehr auch Neuaufführungen nicht von dem Stande der Produktion, sondern von den Bedürfnissen des Betriebes geboten werden. Dieser wendet sich zwar von Natur gegen alles Unsichere. Neuheiten sind, in ihrer großen Mehrzahl, nicht zugkräftig. Das Unternehmertum also

kann sie in der Regel nicht gutheißen. Da sind es nun aber Konzertgeber und Verleger, die sich im Kampfe für die Neuheit verbünden. Er wird nicht um dieser selbst willen geführt, sondern wieder im Hinblick auf die Kritik, von der man Reklame erhofft. Die Notiz von der Empfängnis bis zur Ausbrütung des Eies ist ihr Vehikel.

Die Entwicklung des Konzertwesens im letzten Jahrzehnt hat diesen Übelstand ins Maßlose gesteigert. Wir haben in dieser Zeit Umsturz und auch Besinnung erlebt. Aber alle Übertreibungen nach der einen wie nach der anderen Seite sind nicht zum wenigsten hervorgerufen durch die vermehrten Aufführungsmöglichkeiten. Man kennt den Reiz der Neuheit für den Kritiker. Er scheint nun zu wissen, wozu er da ist. Er entzündet sich an der Einzelerscheinung; knüpft daran nicht nur ästhetische Betrachtungen, sondern leitet daraus Grundsätze ab. Man begreift, daß bei der Vielheit der Erscheinungen, bei ihrem zwiespältigen Charakter, eine ganz erkleckliche Anzahl von Ästhetiken erfunden werden müssen.

Wiederum also ist der Musikkritiker (ganz wie der Kritiker der bildenden Künste, der durch die Ausstellungen gehetzt wird) zunächst der Umgestalter des Konzertwesens; aber zugleich ihr Opfer, weil der Betrieb ihn leicht dazu führt, Einzelerscheinungen zu überschätzen, den Gang der Entwicklung zu verkennen, die eben wiederum von dem Betrieb bestimmt wird. Diesem ist zu danken, daß wir für lange Zeit hinaus aus den interessanten Ansätzen, aus den Halbheiten nicht herauskommen. Nun bin ich allerdings der letzte, der dem zielvollen Versuch widerspräche. Wir wollen nichts den Meisterwerken der jüngst verflossenen Epoche Ähnliches wachsen sehen. Doch muß unterschieden werden zwischen dem Experiment, das eine Folge des organischen Verlaufes im allgemein Schöpferischen ist, und zwischen dem, das sich eben aus den Forderungen eines Schnellbetriebes ergibt.

Wir sind heute so weit, daß sich die Neugier auf die allzu zahlreichen Uraufführungen bereits abgestumpft hat. Es kann sich daraus leicht eine Rechtfertigung für die allzu Bequemen, für die Erstarrten, für die Böswilligen ergeben. Von den durch den Betrieb selbst in ihrem Ethos geschädigten Musikkritikern, die heute, nach Krieg und Inflation, zahlreicher sind als je, aber aus Rücksichten falschen Zunftgefühls und einer neuen sozialen Auffassung gemäß in ihren Stellungen gehalten werden, mag ich hier nicht weiter sprechen. Sie mögen zunächst schwer schädigen, müssen aber notwendig von der Entwicklung weggefegt werden.

* * *

Ein Blick auf das europäische Konzertwesen zeigt, daß da, wo die Organisation am durchgeführtesten war, wie in Deutschland, besonders in Berlin, dem einstigen internationalen Musikmarkt, die Ermüdungs- und Abnutzungserscheinungen nach dem Kriege am stärksten fühlbar geworden sind. Daß die Folgen nicht so augenfällig sind wie in England, in dem sich lange Zeit, nach

dem Beispiel Deutschlands, das Unternehmertum heftig gebärdete, begreift sich leicht aus dem unvergleichlichen musikalischen Hintergrund, den Deutschland noch immer aufzuweisen hat. (Immerhin wird in England, wie Calvocoressis Buch »Musical Criticism« beweist, ernsthaft über die Grundlagen der Kritik nachgedacht.) Die wohltätigen Folgen einer weitverzweigten, bis in letzte Provinzwinkel reichenden Musikkultur sind nun einmal nicht auszulöschen.

Halten wir aber Umschau, so finden wir in ganz Europa den Musikbetrieb nach dem Kriege wesentlich geschwächt. So in Wien, das eine Zeitlang ein Mittelpunkt internationalen Musikverkehrs zu sein schien, heut aber in ewigen Wiederholungen des Gestrigen und Vorgestrigen schwelgt. Paris war nie Musikmarkt, mag freilich gerade darum starke schöpferische Bezirke haben; sucht im übrigen, im Banne der Inflation irgend etwas der Londoner Season Ähnliches in die Welt zu zaubern. Italien, in seinem Musikleben unorganisiert, nährt sich von einer Art Konzertstagionebetriebs; mögen auch in Rom und Mailand Andeutungen einer systematischeren öffentlichen Musik auftauchen. Rußland, am unrevolutionärsten in der Musik, holt aus dem übrigen Europa, mit besonderer Bevorzugung Deutschlands, Führerpersönlichkeiten und Solisten herbei.

Man fühlt: die Leidenschaft für mittlere Reproduktion ist überall gesunken. Am meisten freilich in Deutschland. Hier hat Virtuosität als Selbstzweck immer nur eine zweite Rolle gespielt. Im Augenblick aber, wo das Grammophon und andere mechanische Reproduktionsapparate den Nichts-als-Virtuosen matt setzen, ist die Forderung an das persönliche Ausdrucksvermögen, an den nachschaffenden Geist des Künstlers so gesteigert wie noch nie. Gleichzeitig aber wollen Radiovorführungen auch das Wirkungsgebiet der künstlerischen Persönlichkeit in der Ausübung beschränken. Treten nun noch wirtschaftliche Schwierigkeiten hinzu, so geschieht das fast Unglaubliche, daß das Konzert, mindestens als Solisten- und Kammermusikkonzert, selbst in Deutschland, wo es die höchste Blüte erreicht hatte, in seinem Bestande bedroht ist.

Man weiß, daß nun Amerika der glückliche Erbe Europas geworden ist. Das Dollarland hat seine wirtschaftliche Überlegenheit dazu benutzt, seinen wirklichen oder angeblichen Musikhunger in ausgedehntestem Maße zu stillen, sich möglichst von Europa unabhängig zu machen und etwas wie ein eigenes Musikleben aufzubauen. Der dort viel häufiger als in Europa auftretende Mäzen hält Orchester und steigert durch Zuchtwahl ihre Leistungsfähigkeit. Bedeutende Lehrkräfte werden aus der alten Welt nach der neuen gezogen. Dirigenten werden in Europa aufgesucht und zu Gastspielen aufgefordert, die stark in den europäischen Betrieb eingreifen. Seltsam genug, daß dies in demselben Lande geschieht, aus dem Grammophon und Radio als weltbeglückend hinausgesandt wurden. Sollte nicht auch hier das üppig Wuchernde durch solche Rivalen erschüttert werden!

Vorläufig scheint sich in Amerika die Entwicklung des Musikbetriebes, wie er in dem Deutschland der Vorkriegszeit herrschte, zu wiederholen. Es staut sich Musik, in Neuyork zumal, bis ins Groteske. Der Reproduzierende, auch wenn er ganz im Mechanismus erstarrt, hat noch immer Zulauf. Da er immer hinter dem Golde herlief, fühlt er sich dort zu Hause, freilich nicht ohne von Zeit zu Zeit den alten Kontinent seines Besuches für wert zu halten. Den empfindet er doch zuletzt als Heimstätte, wenn auch nur für die wärmere Jahreszeit.

Das Neuyorker Musikleben, das auf ein Publikum von dreißig- bis vierzigtausend Menschen bei sechseinhalb Millionen Einwohnern zu rechnen hat, ist ganz auf Sensation eingestellt. Darum ist der Verbrauch an ersten Namen und Persönlichkeiten ganz ungeheuer. Abnutzung auch des Größten vollzieht sich rasch. Man spürt das Brüchige einer so ungemessenen musikalischen Ausübung und begreift, daß in dieser Atmosphäre die eigentliche Produktion ersticken muß. Aber wir dürfen das amerikanische Musikleben nicht nach dem Hauptstapelplatz Neuyork beurteilen. Der Aktionsradius der Musik ist dort viel größer als in Europa. Bis in die fernsten Gegenden verzweigt sie sich. Auch ganz kleine Städte wollen ihr eigenes Orchester, ihr eigenes Musikleben haben. Diese Riesenmöglichkeiten des Betriebes bewirken, daß der Konzertmechanismus viel längere Zeit braucht, um sich totzulaufen. Wir erleben das Schauspiel, daß auch das durchschnittliche Solistenkonzert als im alten Europa bereits entrechtete Institution jenseits des Wassers noch auf empfängliche Zuhörer rechnen darf.

* * *

Kehren wir zur deutschen Gegenwart zurück. Hier steht der kritische Beobachter höchst verwickelten Verhältnissen gegenüber. Während durch die abgeschwächte Aufmerksamkeit für eine mittlere Musikausübung mehr noch als durch die Wirtschaftslage der Abbau des Konzerts als Solistenkonzert beschleunigt wird, machen sich andererseits Ansätze zu Neuem bemerkbar. Der Musikbetrieb, von Unternehmern und Agenten gehalten, besteht noch, aber zugleich will man von innen her ein schöpferisches Musikleben aufbauen.

Der Musikkritiker sieht sich also zwei Formen öffentlicher Musik gegenüber. Die eine mag ihre schweren Gebrechen haben, treibt aber üppige Blüten, weil sie immerhin organisiert ist. Sie kann mit Fertigem, ja, oft mit Glänzendem aufwarten. Sie sorgt für abwechslungsreichste Unterhaltung. Sie kann aber auch große Chor- und Orchesterunternehmungen ins Werk setzen. Kapitalistisch gerichtet, darf sie auch alle Vorteile aus dem Kapital ziehen. Man weiß, daß ausübende Virtuosen von internationalem Ruf, ja auch dirigierende Komponisten von Weltruf, wie Richard Strauß und Igor Strawinskij, auf geschäftlicher Basis rücksichtslos verhandeln. Der ausübende Künstler, im Durchschnitt ein Mensch ohne Ethos, weiß, daß Amerika heute am kaufkräftigsten ist, und verdingt sich nach Europa, nach Deutschland zumal, nur unter Zu-

sage eines Honorars, wie es ihm mit Profit des Unternehmers nur höchst selten gewährt werden kann. Hinzuzufügen freilich ist, daß noch immer die Bestätigung eines in Amerika erworbenen Ruhmes durch die deutsche Kritik wünschenswert erscheint, manchmal aber das Gegenteil gefürchtet wird. Wer Gelegenheit hatte, solche Deutschland ferngebliebene Künstler in der Zwischenzeit zu hören, wird das ja auch begreiflich finden.
Wie auch immer: diese durch das Unternehmertum gehaltene und organisierte Form des Musikbetriebes kann nicht ausgeschaltet werden. Das Konzert als Kompromißeinrichtung ist an das Geschäftliche gebunden, und die Spitzen-Virtuosenleistung nicht gut zu entbehren. Mit ihr wird immer wieder das Interesse des Publikums angestachelt, ein Fluidum geschaffen.
Will aber der Musikkritiker jenseits seiner Aufgabe, Charakter, Intensität, Eindruck einer künstlerischen Leistung festzuhalten, eine Sendung erfüllen, so sieht er sich einer nun doppelt schwierigen Aufgabe gegenüber. Der Staat selbst und manche Gemeinschaften begegnen sich in Deutschland in dem Willen zu einer schöpferischen Umgestaltung des Musiklebens. Aber die Wege zum Ziel sind verschieden. Der Staat, als soziale Demokratie, will die Musik zu einem wesentlichen Bestandteil der Gesamterziehung des Volkes machen. Es schwebt ihm eine Musikkultur vor, wie sie in dem Deutschland des 16. Jahrhunderts geherrscht haben soll: Gemeinschaftsmusik, in der der einzelne, mit Fleiß und Wissen wirkend, sich dem Gesamtgeist des Werkes unterordnet. Es scheint mir immer, als ob jene musikalische Gemeinschaftskultur doch etwas überschätzt wird. Aber gesetzt den Fall, sie sei es nicht: drei Jahrhunderte haben alles von Grund auf verändert. Man hat sich vom Volkslied unendlich weit entfernt. Die Phantasie des Volkes hat aufgehört, in diesem Sinne schöpferisch zu sein. Es ist eine starke Abnutzung des Tonmaterials eingetreten, nicht zum wenigsten durch die Mithilfe der deutschen Romantik und durch die Fortschritte der Instrumentalmusik. Konnte man damals das deutsche Volk als im Wesentlichen musikalisch bezeichnen, so trifft dies, bei aller indes vermehrten Kultur, für heute nicht zu. Einst wurde gemeinschaftlich gesungen. Dann drang das vielgescholtene Klavier als unentbehrlicher Gebrauchsgegenstand in das Haus ein und entthronte den Gesang; als Sprachrohr des Romantischen oder des Pseudoromantischen. Nach mehr als einem Jahrhundert, nachdem bereits die Phantasie des Musikmenschen stark geschwächt ist, treten Radio, Grammophon, Pianola ein und verjagen den Klavierstümper von seinem Sitz. Mochten auch früher seine Sünden zu beklagen sein: er war doch tätig. Durch mechanische Reproduktionswerkzeuge wird er von jeder Mittätigkeit erlöst.
Der Staat als Erzieher, der mit dem Schulgesangsunterricht beginnen und Gemeinschaftsmusik konstruktiv aufbauen will, möchte auch den Unterschied zwischen Musikalischen und Unmusikalischen aufheben. Nichts verfehlter als dies aus den eben angeführten Gründen und in einer Zeit, wo das Schaubedürf-

nis jedes andere überwiegt. Die dem Staate nahestehenden Volksbühnen mögen ja in der Zielbestimmung des Menschen viel erreichen: eine schöpferische Leistung geht daraus noch nicht hervor.
Die mancherlei Gemeinschaften mit dem Ziel, aus der Musik etwas Kultisches zu machen; Feste, die aus solchem Geiste veranstaltet werden: dies alles bezeugt die Reaktion gegen die Musik als Genuß und ein Erwachen des Musikidealismus, das nicht unfruchtbar bleiben kann. Daneben gedeiht das Individualistische in den der neuen Musik gewidmeten Veranstaltungen, wie sie von der I. G. N. M., von der Novembergruppe und Provinzvereinigungen geboten werden.
Der Musikkritiker, der den Kampf gegen die durchschnittliche Entgeistigung der Zeitung zu führen hat, wird an der Gestaltung dieser vom Unternehmertum unabhängigen Form der öffentlichen Musik mitzuwirken, als seine Hauptaufgabe betrachten. Er wird in alle dem einen gemeinsamen Grundzug erkennen. Mag er auch in dem Streben nach Verwischung des Unterschiedes zwischen Musikalischen und Unmusikalischen eine gefährliche Neigung zum Ungenialen spüren: der Drang nach einer gemeinverständlichen Musik als der allein lebensfähigen ist unverkennbar. Musik, auch die neueste, ist auf dem Wege, ihren Vereinscharakter zu verlieren. Das Experiment wird nicht zu entbehren sein, aber das Halbgare entwertet sich durch Häufung selbst.
Den Mißbrauch des Wortes in der Wertung des Schaffens zu vermeiden, wird sich für den Musikkritiker als selbstverständlich ergeben. Mehr und mehr muß der Entwicklungsbogen überschaut, nachgezeichnet, in der Zielrichtung erkannt werden. Das Hauptproblem für den Schaffenden wiederum ist: Loslösung vom Betriebe, Vereinsamung, aus der allein heraus das große Werk der Vergangenheit geschaffen werden kann. Die Musik als Abdruck der Zeit und des Lebens hat ihre gültigste Prägung im Jazz gefunden; will sie dauern, so muß sie, trotz aller mechanisierenden Technik, darüber hinaus.
Der Bekrittler wird durch die Verhältnisse selbst abgebaut. Der Musikkritiker als Kulturpsychologe, wird alle Zeichen der Zeit aufspüren und zugleich wissen, wie weit er den Zeitgeist für die Musik beeinflussen kann. Er muß sich die Fähigkeit zum Neinsagen gerade heute wahren, um desto entschiedener Ja sagen zu können.
Indem er, als Phantasiemensch und Schaffender, auch für sich ein Stück Einsamkeit beansprucht, wird er das wahrhaft Schöpferische sich frei entfalten lassen.
Soviel, um das gewiß sehr wichtige äußere Verhältnis des Musikkritikers zur Gegenwart zu beleuchten. Ich behalte mir vor, über die theoretischen und ästhetischen Grundlagen der Musikkritik künftig ausführlich zu sprechen.

THEORETISCHE ZUKUNFTSMUSIK

VON

ROBERT HERNRIED-BERLIN

So oft noch große Umwälzungen in der Kunst eintraten, kamen sie vom schaffenden Künstler. Sein Genie erahnte Neues und verlieh ihm in der seiner Kunstart entsprechenden Form Ausdruck. Und erst, wenn den Menschen die Ahnung davon aufging, daß bleibende Werte in dem Geschaffenen lebten, begann die Wissenschaft, das im Sturmlauf Gewonnene zu untersuchen und durch analytische Betrachtung den Keim des Neuen aus der Hülle der Form und aus den es meist verkleidenden älteren Stilelementen herauszuschälen. Indem sie das Neue aber dergestalt in Reinkultur gewann, wirkte sie kulturbildend und anregend nicht nur für die eigene Generation, sondern auch für die nachfolgenden Geschlechter.

In unseren Tagen aber scheint sich das Gegenteil des Geschilderten zu vollziehen. Spekulativ-theoretische Betrachtung geht oft voran, ein »System« wird gegründet und *nachher* erst wird versucht, die auf forscherischem, wenn auch nicht immer einwandfrei wissenschaftlichem Wege errungene Erkenntnis durch Schaffung von Kunstwerken mundgerecht zu machen und durch diese dem neuen Prinzip allgemeine Geltung zu verschaffen. Das Konstruktive herrscht vor, die Intuition tritt zurück oder will — welch Unding! — durch das konstruktive Element befruchtet werden.

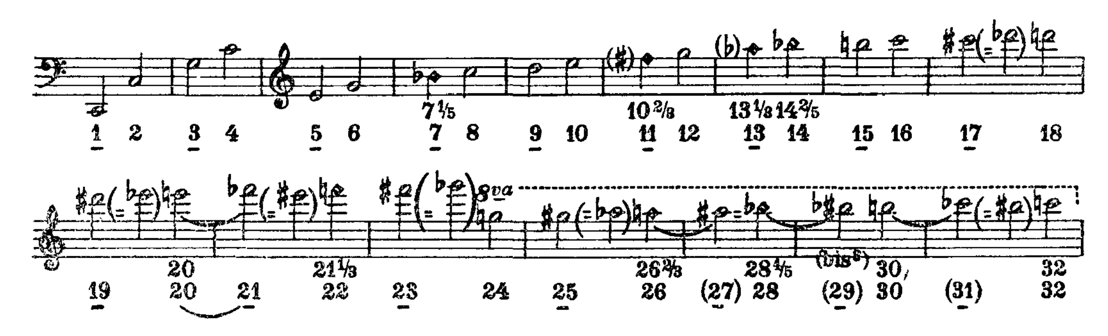
Zumal auf dem Gebiet des Tonartlichen und der Tonartbestimmung selbst herrscht dieser Konstruktivismus. Zuerst bezog man die *Kirchentöne* in das Gebiet des musikalischen Schaffens. Man ging hierbei keineswegs bis zu letzter Konsequenz, sondern vermengte ihre stilistische Eigenart mit dem bereits Gewohnten der dualistischen Anschauung vom Dur- und Mollgeschlecht (ein Zeichen, daß es kaum möglich erscheint, *ausschließlich* mit Kunstmitteln vergangener Epochen zu arbeiten). Sodann folgte die Einbeziehung der Tonarten exotischer Völkerschaften, vor allem der chinesischen Fünftonskala, auch sie niemals in Reinkultur, sondern in Verquickung mit den überkommenen Tonarten. (Auch Busonis »Indianische Phantasie« wäre hier zu nennen.) Rein melodisch erinnerte man sich der griechischen Musiktheorie (Melodie-Quarten), des mißverstandenen Quarten-Organums Hucbalds (tatsächlich spielt die Quarte in der modernen Musik eine große Rolle) und der Lautentabulaturen und schritt schließlich zur Tonartmischung, die heute blüht und sich melodisch und harmonisch zugleich auswirkt.

All diese Versuche, deren stärkster, die Tonart*mischung*, bis auf weiteres Hauptgeltung hat, genügten aber nicht, um den neuen Ausdruck unseres Zeitempfindens, wie er manchen Musikern vorschwebte, zu erschaffen. Also löste man sich (zum Teil gleichzeitig mit den oben geschilderten Versuchen) von

dem Begriff der temperierten Tonhöhe. Man ging aber keineswegs sofort auf die aus den Obertönen abzuleitende absolute Tonhöhe zurück, sondern *Richard H. Stein*, der erste, der mit einer Neuerung (1906) hervortrat, konstruierte eine Viertelton-Klarinette und ein Viertelton-Klavier und schrieb in Vierteltönen zwei Konzertstücke für Cello und Klavier. Sodann entsann man sich der arabischen Musiktheorie, welche die Oktave in 17 Töne einteilte, und predigte das *Drittelton*system. Als sein und des *Sechstelton*systems Verfechter ist wieder Ferruccio Busoni zu nennen. Alois Hába, der relativ erfolgreichste dieser tonlichen Neuerer, ist, wie männiglich bekannt, auf das *Viertelton*system eingeschworen.

Wie all die Neuerungen auf dem Gebiet der Tonhöhe theoretischen Erwägungen entsprungen sind, so ist auch eine neue Anregung, die mir vorliegt, zuvörderst theoretischer Natur. In einer im Selbstverlag zu Heidelberg herausgegebenen kleinen Broschüre »Die Obertonleiter — die natürliche Grundlage der Musik« predigt der (sicherlich junge) Theoretiker *Erwin Hartung*, ein modern-veränderter Rousseau, die Rückkehr zur Natur, id est zu der aus den Obertönen gewonnenen Tonleiter.

Den Ausgangspunkt von Hartungs Beobachtungen bildet die Obertonleiter, die er freilich, einem allgemeinen Abusus folgend, nur bis zum sechzehnten Ton entwickelt. Zwecks genaueren Verständnisses setze ich sie in einem Umfange von fünf Oktaven, wie sie in J. Achtéliks grundlegendem Werke »Der Naturklang als Wurzel aller Harmonien«*) wiedergegeben ist, meinen weiteren Ausführungen voran:



Man sieht, daß die erste Oktave der Naturtonreihe nur ein einziges Intervall, die reine Oktave, aufweist. Aus der zweiten Oktave wird gemeiniglich die reine Quinte und ihr »Umkehrungsintervall«, die reine Quarte, gewonnen. Nur vergißt man hierbei, daß diese reine Quart keine wirklich »reine«, d. h. naturgegebene ist. Denn ihre Verhältniszahlen, (Ton) 4: (Ton) 3, spiegeln nicht die Beziehungen einer Naturquart zu dem Grundton der Naturtonreihe C, sondern die Beziehungen der Doppeloktav c_1 zur Duodezim g. Will man das Verhältnis

*) C. F. Kahnt, Leipzig. I. Teil: Harmoniebildungslehre.

einer *wirklich* »reinen« Quart beleuchten, so muß man den Ton f (als Quartton auf c) dort aufsuchen, wo er zum ersten Male in der Naturtonreihe erscheint, d. i. in der *fünften Oktave*. Den reinen Klang geben also die Verhältnis- bzw. Schwingungszahlen von $f_3 : c_3$ wieder, also die Proportion 22 : 16 = der den eine Oktave tiefer liegenden Klängen entsprechenden Proportion 11 : 8 = 1,375. Während diese Schwingungszahl die *reine* Quarte ausdrückt, bezeichnet die für das Verhältnis $c_1 : g$ gebrauchte Proportion 4 : 3 die *temperierte* Quart. Dies wird begreiflich, wenn man weiß, daß der Ton 22 (das dreigestrichene f) im temperierten System auf $21^1/_3$ erniedrigt erscheint und daß die Gegenüberstellung von $f_3 : c_3$ folgende Gleichungsreihe ergibt: $21^1/_3 : 16 = 10^2/_3 : 8 = 32 : 24 = 4 : 3$. Vier zu drei ist aber das Verhältnis der sogenannten Quart c_1 g und ergibt die dekadische Schwingungszahl 1,333, welche einen *tieferen* Ton bezeichnet als die oben nachgewiesene natürliche Schwingungszahl der Naturquart 1,375.

Hartung kommt auf umständlicherem Wege zum gleichen Ergebnis. Er zeigt nämlich die mangelnde Proportion durch geometrische Darstellung des Ober- bzw. Unterdominantverhältnisses unter Hinzufügung der Schwingungszahlen im dekadischen Zahlensystem (die Differenzzahlen füge ich hinzu):

c_1		g_1		c_2
261	(Diff.: 130,5)	391,5	(Diff.: 130,5)	522
f		c_1		f_1
174	(Diff.: *87*)	261	(Diff.: *97*)	358

Betrachten wir die dritte Oktave der Naturtonreihe, so finden wir, daß der siebente Naturton mit dem als b_1 gebrauchten nicht übereinstimmt. Denn der natürliche Septimenschritt $b_1 - c_1$ ergibt das Verhältnis (Ton) 7 : (Ton) 4 oder die dekadische Schwingungszahl 1,75. Tatsächlich wird dieser Ton *erhöht* gebraucht, denn die temperierte Septime zeigt die Verhältniszahlen $7^1/_5 : 4 = 36 : 20 =$ (dekadische Schwingungszahl) 1,8.

Wir haben also bereits zwei Töne, f und b, nachgewiesen, deren Naturklang in praxi verändert, d. h. temperiert wird.

Den dritten dieser Klänge finden wir in der vierten Oktave der Naturtonreihe. Es ist Ton 13, der bald als a_2, bald als as_2 bezeichnet wird. Seine natürliche Schwingungszahl ist 13 : 8 = 1,625, seine temperierte $13^1/_3 : 8 = 40 : 24 = 5 : 3 = 1,66666$. Auch dieser Ton wurde also durch die Temperierung *erhöht*.

Die fünfte Oktav der Naturtonreihe ergibt sogenanntes chromatisches (farbiges) Fortschreiten. Wir haben sie zur Gewinnung der Quarte f_3—c_3 herangezogen und benötigen sie zu unserer Untersuchung vorläufig nicht weiter. Nur sei bei ihrer Betrachtung erwähnt, daß unsere Notenschriftzeichen für chromatische Töne den fundamentalen Irrtum hervorgerufen haben, daß diese Töne von den sogenannten Stammtönen c bis h *abgeleitet* seien, während

jeder Ton an sich naturgegeben ist und *keiner größere Eigenkraft in sich trägt als ein anderer.* Aus dieser Unzulänglichkeit unserer Notenschrift ist dann der, irrige Anschauung erweckende, Ausdruck »chromatisch« = farbig entstanden, der wieder die meisten Theorielehrer dazu verführt, die Töne, die durch Veränderung der Stammtonnamen bezeichnet werden, als abgeleitete (künstlich erhöhte oder vertiefte) in das Hirn ihrer Schüler zu prägen.

Zurück zu Hartung! Dieser gibt klug zusammengestellte Tabellen, die die Schwingungszahlen und Schwingungs-Differenzzahlen zwischen den einzelnen Tönen zeigen, und gewinnt durch Gegenüberstellung der Zahlenreihe des temperierten mit der des natürlichen Tonsystems überraschende Betrachtungsmomente. Ich gebe seine Tabellen in veränderter Reihenfolge wieder, da dies das Verständnis erleichtert. Bei der Naturtonreihe (Tabelle II) aber setze ich eine Gleichungsreihe an die Spitze, aus der die grundlegende Erkenntnis gewonnen wird, daß eine fortlaufende Tonleiter, wofern man von den unserem Gehör allzu fremden Tonbeziehungen der fünften Oktave absieht, frühestens aus der *vierten Oktave* der Naturtonreihe gewonnen werden kann.

Tabelle Ia.

Zahlensystem der temperierten Tonleiter:

Tonnamen:	c		d		e		f		g		a		h		c_1
Schwingungszahlen-Verhältnis:	1		$\frac{9}{8}$		$\frac{5}{4}$		$\frac{4}{5}$		$\frac{3}{2}$		$\frac{5}{3}$		$\frac{15}{8}$		2
Auf gemeinsamem Nenner:	$\frac{24}{24}$		$\frac{27}{24}$		$\frac{30}{24}$		$\frac{32}{24}$		$\frac{36}{24}$		$\frac{40}{24}$		$\frac{45}{24}$		$\frac{48}{24}$
Schwingungszahl (dekadisch):	1,000		1,125		1,250		1,333		1,500		1,667		1,875		2,000
Differenz der Verhältniszahlen:		0,125		0,125		0,083		0,167		0,167		0,208		0,125	

Diese Reihe genügt, um zu erkennen, daß die Differenz der Verhältniszahlen zwischen den einzelnen Tönen eine recht veränderliche ist. Den Laien auf akustischem Gebiet muß dabei die Entdeckung überraschen, daß die Differenz der Verhältniszahlen der Töne c und d *gleich* ist der Differenz der Verhältniszahlen der Töne h und c_1!

Zu dem gleichen Ergebnis gelangen wir, wenn wir an Stelle der Verhältniszahlen die *Schwingungszahlen* der einzelnen Töne einsetzen:

Tabelle Ib.

	$130\frac{1}{2}$		$146\frac{13}{16}$		$163\frac{1}{8}$		174		$195\frac{3}{4}$		$217\frac{1}{2}$		$244\frac{11}{16}$		261
=	130,5		146,8125		163,125		174		195,75		217,5		244,6875		261
Differenz:		16,3125		16,3125		10,875		21,75		21,75		27,1875		16,3125	

Auch hier das gleiche, verblüffende Ergebnis einer unerhörten Ungleichheit in der Größe der Intervalle.

Für viele *noch* verblüffender wirkt aber die Erkenntnis, daß bei Gegenüberstellung der Schwingungs-Verhältniszahlen und Schwingungszahlen der Töne der *Naturtonreihe* jede Ungleichheit der Differenzzahlen schwindet und sich ein Bild *vollkommener Symmetrie* ergibt. Dies lehrt die nachstehende Tabelle (II). Zu ihr ist nur zu bemerken, daß die früher einzeln betrachteten Töne 7, 11, 13 und 14, weil dem temperierten Klange von b_1, f $(fis)_2$, a $(as)_2$ und b_2 nicht entsprechend, gleichsam als unbekannte Größen, wie Hartung es tut, mit den Buchstaben z_1, x_2, y_2 und z_2 bezeichnet werden. Daß hier der Buchstabe z voransteht, ist darauf zurückzuführen, daß Hartung ihre Bezeichnung als unbekannte Größen nicht in der Reihenfolge ihres Vorkommens in der Naturtonleiter (wie es logisch gewesen wäre), sondern in der Reihenfolge ihres Erscheinens in einer, aus den Naturtönen stufenweise zusammengesetzten Tonleiter vorgenommen hat. Obwohl ich diesem Vorgehen nicht zustimme, will ich seine Bezeichnungsart der unbekannten Größen unverändert übernehmen, um von seiner Darstellung nicht allzusehr abzuweichen.

Tabelle II.

Tonnamen:	c	d	e	x	g	y	z	h	c_1
Verhältnis:	1	$\frac{9}{8}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{11}{8}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{13}{8}$	$\frac{7}{4}$	$\frac{15}{8}$	2
oder:	$\frac{8}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{8}$	$\frac{11}{8}$	$\frac{12}{8}$	$\frac{13}{8}$	$\frac{14}{8}$	$\frac{15}{8}$	$\frac{16}{8}$
dekadisch:	1,000	1,125	1,250	1,375	1,500	1,625	1,750	1,875	2,000
Differenz:		0,125	0,125	0,125	0,125	0,125	0,125	0,125	0,125

oder (in Schwingungszahlen ausgedrückt):

$130\frac{1}{2}$	$146\frac{13}{16}$	$163\frac{1}{8}$	$179\frac{7}{16}$	$195\frac{3}{4}$	$212\frac{1}{16}$	$228\frac{3}{8}$	$244\frac{11}{16}$	261
= 130,5	146,8125	163,125	179,4375	195,75	212,0625	228,375	244,6875	261

Differenz: *überall 16,3125.*

Die Schlußfolgerung, die Hartung aus diesem Ergebnis zieht, ist leicht zu erraten: Er bildet an Stelle unserer acht- (richtiger: sieben-) stufigen Tonleiter — die Oktav des Grundtones wird gewöhnlich mitgerechnet — eine neun- bzw. achtstufige *Naturtonleiter.* Die Töne derselben nennt er:

c d e f g a b h c_1,

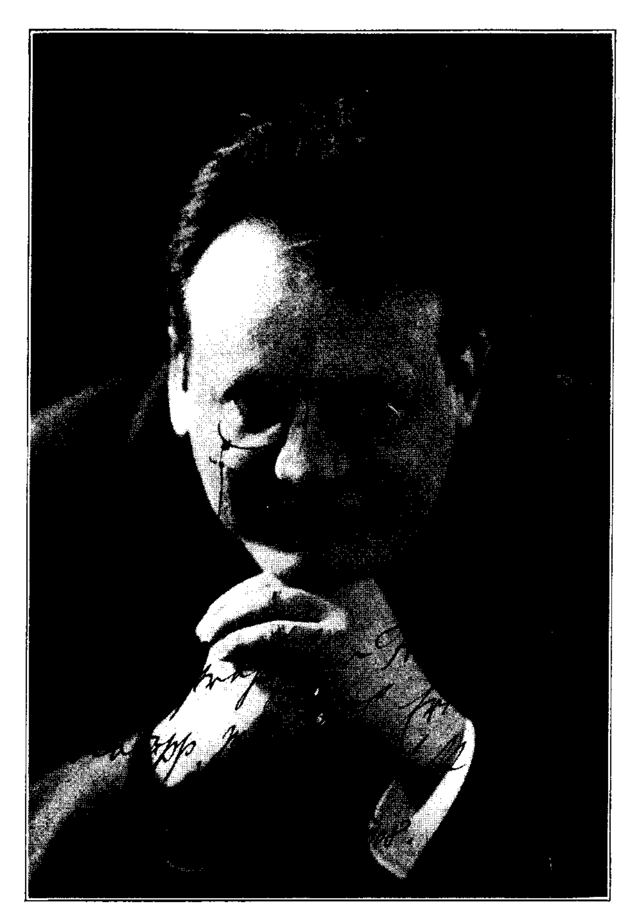
wobei jedoch f, a und b, also der vierte, sechste und siebente Ton der neuen Leiter, andere Schwingungszahlen haben als die Töne, die wir im temperierten Tonsystem mit den gleichen Namen bezeichnen.

Zwecks Gewinnung der Zwischentöne (ich meide absichtlich den Ausdruck »chromatisch«, obwohl er hier, da es sich um einen rein mathematischen Vorgang handelt, eher angebracht wäre) halbiert er die Intervalle und gelangt solcherart zu folgender achtzehn- oder besser: *sechzehnstufiger Tonleiter*:

cis dis eis fis gis ais bis his cis_1

c d e f g a b h c_1

Eine weitere Unterteilung lehnt er ab, da »unserem Gehör in dieser Hinsicht Grenzen gesetzt sind und wir die Töne, die wir erzeugen, auch hören wollen«. Die praktische Verwendungsmöglichkeit dieser von Hartung mitgeteilten sechzehnstufigen Tonleiter steht außer Frage, und man muß ihm beistimmen, wenn er erklärt, ihre Einführung sei weit weniger schwierig und dabei naturgemäßer als die der Drittel- und Vierteltöne; denn die Blasinstrumente wären unschwer auf die Hervorbringung der ihrer Tonerzeugung gemäßen Obertöne umzustellen, die Streichinstrumente müßten »nur« eine neue Grundstimmung erhalten. Einzig das Klavier will hier nicht gehorchen.
Eine andere Frage ist es, ob unser Gehör sich an diese »reinen« Töne gewöhnen würde. Und — wollte man dies bejahen — müßte man als dritte die Frage aufwerfen: Inwieweit wäre der Tonkunst mit der Einführung dieses »natürlichen Tonsystems« gedient?
Und hier muß die Antwort *gegen* Hartungs theoretisch interessantes und klar gedachtes System ausfallen. Denn gerade das Wegfallen der Ungleichheit der Entfernungen zwischen den einzelnen Tonstufen brächte die Tonkunst um einen aparten Reiz. Da zudem die Möglichkeit nicht besteht, diese neue Tonleiter durch Anwendung *neben* den bisher gebräuchlichen zu bringen, sie vielmehr als alleinherrschend zu denken ist (»Tonartbezeichnungen fallen weg!« sagt Hartung), so würde eine unendliche Beschränkung der künstlerischen Ausdrucksmittel Platz greifen, die der Phantasie aller Tondichter unerträgliche Zügel anlegen. Eine Armut der Ausdrucksmittel, die für Schaffende, Ausübende und Hörer gleich unerträglich wäre. Ein Mathematismus und Schematismus, der die Kombinations- und Permutationsmöglichkeiten der Musik, deren Zahl bisher gleich unendlich war, auf ein feststellbares Maß reduzierte. Eine Regelmäßigkeit schließlich, die gerade in unserer Zeit, die auf der Suche nach dem klanglichen Ausdruck ihrer inneren Gegensätzlichkeit bis zur übertrieben-unentwegten Tonartmischung vorgedrungen ist, dem Wesen aller Kunst, *Zeitausdruck* zu sein, widerspräche.
Niemals ist die Theorie der Praxis vorangeeilt. Das *konnte* nicht geschehen, da stets *der schöpferische Geist* das Neue bringen muß, nicht der kontemplative. Daß diese Worte keine Geringschätzung des theoretischen Forschens enthalten, wird auch dem klar sein, der *nicht* weiß, daß ein Theoretiker (der freilich auch Praktiker ist) diese Zeilen schreibt. Die Theorie ist nötig zur Erklärung des Naturgegebenen, zur wissenschaftlichen Erklärung des aus echter Zeugerkraft geborenen Fortschrittes, zur Eindämmung überflutender Wogen und durch all dies zur Erziehung der heranwachsenden Musiker-Generationen. Sie ist aber nicht dazu da, den Schaffenden in Systeme zu zwängen, und seien sie auch nicht nur klug erdacht, sondern auch »natürlich« erfunden.
Deshalb wird Hartung wohl den Vorzug für sich in Anspruch nehmen dürfen, theoretisch aufklärend gewirkt zu haben. Der Ruhm des Wegweisers und Bahnbrechers aber muß ihm versagt bleiben.



Max Reger

Schneewinkl-Lehen bei Berchtesgaden 30 July 1903.
[illegible] Daffner! [illegible]
[illegible] Luft habe – ich mit Arbeiten
entsetzlich überhäuft; [illegible]!
betreffs [illegible]: gründlich ansehen den II. Band
der Geschichte des Orgelspiels von Ritter. Sie können
das Werk sicher in der [illegible]bibliothek haben –
Herzl. Gruss
Ihr Max Reger.

Postkarte von Max Reger an Hugo Daffner



Mozart: Les petits riens (als Ballett)



Johann Strauß: Karneval in Rom. — Zweites Bild: Platz in Rom

Bühnenbilder von Alfred Mahlau für das Breslauer Stadttheater

UNTERRICHT BEI MAX REGER

PERSÖNLICHE ERINNERUNGEN ZUM ZEHNJÄHRIGEN TODESTAG AM 11. MAI

VON

HUGO DAFFNER-BERLIN

Nach meinem Absolutorium im Jahre 1901 lebte in mir, der ich Musiker werden wollte, der lebhafteste Wunsch, Schüler von Josef Rheinberger, dem gediegenen Münchener Kontrapunktiker, zu werden. Leider hatte der Meister sich im Sommer pensionieren lassen. Bei seinem Besuch fragte er mich, ob ich Berufsmusiker werden wollte. »Ein schwerer Beruf,« sagte er.

Privatunterricht lehnte er ab, und auf meine Frage, bei wem ich mich auf der Akademie der Tonkunst melden sollte, meinte er zurückhaltend: »Thuille gibt auch Kontrapunkt.« Diesen Unterricht genoß ich ein Jahr, nicht mit viel Vergnügen oder Förderung. Er bestand hauptsächlich darin, daß Thuille am Klavier Fugen improvisierte und ein Schüler abwechselnd an der Tafel, die andern in ihren Heften diese Opera nachschrieben. Der Unterricht paßte mir nicht.

Man fing damals in München an, mit Schaudern die Namen der entsetzlich fortschrittlichen Max Reger und Hans Pfitzner auszusprechen, obwohl beide noch wenig bekannt waren. Ich entschied mich mit einem Kameraden für Reger, weil er als musikalischer Fortschrittler noch mehr, viel mehr beschimpft wurde als Pfitzner. Dies hat noch lange Zeit gedauert, eigentlich so lange, bis er von München wegging, wie ja die Münchener oftmals ihre Künstler nicht zu halten wissen. Das Publikum wußte mit der neuen Art Regers, besonders seiner damals hypermodern und überladen erscheinenden Harmonik, nichts anzufangen, und die Kritik war ihm auch nichts weniger als wohlgesinnt; vor allem nicht der Referent der Münchner Neuesten Nachrichten, in deren Spalten Rudolf Louis, ein treuer Anhänger des Kreises um Thuille, Schillings, Ritter und anderer, Reger nicht gut behandelte. Reger hatte trotzdem bei einer Kneiperei Louis schmollis angeboten, was dieser aber nicht annahm.

Reger fing damals an, sich mit allen Mitteln in der Öffentlichkeit bekanntzumachen. Und man muß sagen, er hat es hart, hat einen schweren Gang gehabt, sich durchzusetzen. Als er einige Jahre später eine Art linksradikale Schülerschaft um sich versammelt hatte, haben diese Rauhbeine nach der Erstaufführung der Sinfonietta unter Mottl Louis für seine schlechte Kritik eine nächtliche Katzenmusik gebracht, für die dieser dann in der Zeitung quittierte. Reger wurde späterhin wegen seiner etwas kräftig betriebenen Reklame verhonakelt, und es empfingen manche

Musikfreunde gewöhnliche Zündholzschachteln, denen als Reklame aufgedruckt war:

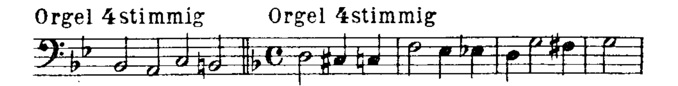
»Kauft nur Max Reger
Singt nur Max Reger
Regers Lieder sind die besten.«

Reger selber hat darüber nie gesprochen.
Solcher Art war die Stimmung in München gegen ihn. Aber die Münchener Cliquen wußten ihm auch auswärts das Leben schwer zu machen und nahmen z. B. lange Zeit nichts von ihm für die Musikfeste des Allgemeinen Deutschen Musikvereins an, wie ja damals über die Protektionswirtschaft überhaupt aufs bitterste geklagt wurde.
Als ich Reger das erstemal aufsuchte, lebte er noch bei seiner Familie, Wörthstraße 25/I. Er hatte ein sehr großes Zimmer; in der linken Ecke vorn das Bett, in dem er oft morgens vor dem Aufstehen auf einem Reißbrett ein Lied komponierte; rechts in der Ecke stand der Schreibtisch und in der Mitte ein wundervoller, nagelneuer Blüthnerflügel. Zur Prüfung mußte ich stante pede aus freiem Kopf eine Fuge vorphantasieren. Im September 1902 begann der Unterricht; Reger zog dann nach der quer gegenüber gelegenen Wohnung Wörthstraße 20, und es war drollig zu sehen, wie er seinen Umzug zum größten Teil eigenhändig bewerkstelligte. Einmal schleppte er in der linken Hand eine ganz altmodische Messinglampe, in der rechten unendliche Kompositionen eigener Herkunft, die er nach jeder Opuszahl einzeln festgebunden hatte. Von diesen Noten verlieh er auch gern zum Studium.
Reger heiratete am 25. Oktober 1902; er hatte mich schon vorher zum Unterricht in die neue Wohnung bestellt. Kurz vor der Hochzeit erzählte er mir von einem furchtbaren Auftritt in der neuen Wohnung, weil seine katholische Mutter und Schwester, äußerst bigott dem Pfarrer von Haidhausen ergeben, sich so scharf gegen die evangelische Braut benahmen, daß diese eine Ohnmacht überfiel. Reger war damals allem Pfäffischen aufs entschiedenste abgeneigt.
Reger, trotz seines väterlichen und seines eigenen früheren Berufs nicht eigentlich der geborene Lehrer, hatte gewisse strenge Grundsätze, auf die er energisch sah. Ich kann im folgenden nur auf die erste Zeit seines musiktheoretischen Unterrichts und seine besondere Eigenart eingehen. Der jung Verheiratete, der sich, froh seinem starren Familienzwang entronnen, ungemein wohl fühlte, teilte den Tag genau ein: an jedem Morgen lagen die Bleistifte von seiner Frau frisch gespitzt auf dem Schreibtisch, worüber er sich besonders freute. Abends wurde täglich von sechs bis sieben Uhr spazierengegangen, und um halb zwölf Uhr ging's zu Bett.
Im Unterricht wurde natürlich dort angefangen, wo frühere Lehrer aufgehört hatten: bei der Fugenkomposition. Er gab die Themen selbst, und man wun-

derte sich, wie er aus dem Handgelenk sogleich immer gut brauchbare Fugenthemen zur Hand hatte. Das erste, das er mir in mein Notenheft einschrieb, war:



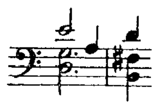
Für Orgel vierstimmig gab er das nächste Mal das Bach-Thema und ein anderes nach der Unterdominante modulierendes:



Von Anfang an sah Reger aufs allerstrengste darauf, daß nicht ein Ton am Klavier komponiert wurde; alles mußte, wie er es selber sein ganzes Leben tat, am Schreibtisch gearbeitet werden. Mit Theorie ödete er seine jungen Leute keineswegs an; sie mußten dagegen praktische Arbeiten, die sich aus der Theorie ergaben, in kaum übersehbaren Mengen machen; z. B. Kanons, auf die wir noch zu sprechen kommen. Was man bei Reger vermutete, wenn auch nicht fürchtete, war, daß er in der Harmonielehre die Funktionsbezeichnung Riemanns verlangte. Ich glaube, die hat er selbst nie beherrschen gelernt, so daß er bei Riemann wohl nur Unterricht in der praktischen Komposition genommen hat. Auf Theoriebücher verzichtete er ganz, weil man eben das Komponieren nicht aus der Theorie, sondern aus der Praxis lerne, wie er meinte. Ich hatte mir nur ein einziges Büchlein anzuschaffen, nämlich Riemanns »Anleitung zum Generalbaß-Spielen«, weil dort vor allem die Choräle, und zwar als Aufgaben mit glücklicher Hand zusammengestellt waren, was für mich als Katholik natürlich unentbehrlich für Choralvorspiele und Choräle war. Von den Riemannschen unendlich vielen Katechismen machte er übrigens auch einmal einen guten Witz: »Wenn Sie heute zu ihm hingehen und einen Katechismus über Zigarettenfabrikation bestellen, haben Sie ihn morgen.«

Reger war auch sonst, was bei einem Riemann-Schüler verwunderte, geschichtlich nicht sehr beschlagen. Ich hatte ihn einmal wegen der Kirchentöne gefragt und erhielt darauf eine Postkarte, die auf Ritters Orgelschule hinweist und nicht auf Ambros' zweiten Band als locus classicus. Aber auch eine andere Wendung auf dieser Karte ist für Reger ungemein bezeichnend: für seine unermüdliche Gefälligkeit, die immer bereit war weiterzuhelfen, betraf es eine Stellung oder einen Verlag oder sonst ein Anliegen. Reger war der gefälligste Mensch, von dem man nie eine Ablehnung oder Unfreundlichkeit zu befürchten hatte. (Diese Postkarte findet sich faksimiliert in der Bilderbeilage dieses Heftes).

An gewissen Stellen aus der Literatur hatte er seine besondere Freude, namentlich bei Brahms, und er wies nachdrücklich auf sie hin. So z. B. am Anfang der zweiten Sinfonie:



machte er besonders auf die knappe Modulation aufmerksam und meinte, ein anderer hätte da sicher so geschrieben:



Weitere Fugenthemen, deren er jede dreistimmig für Klavier und vierstimmig für die Orgel verlangte, lauteten:



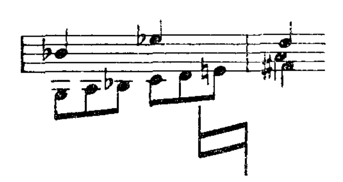
Einmal hatten wir eine Auseinandersetzung über den Umfang des Orgelpedals; es ginge doch gewöhnlich bis ins f. Reger bestritt und schrieb auf:



wozu er bemerkte, der erste kleinere Pedalumfang sei in Bayern Vorschrift, weil da wohl ein orgelspielender Minister »keine so langen Haxen gehabt hat, daß er das f noch hätte erwischen können«.
Bei der Notenschrift hatte Reger seine ganz besonderen eigenen Gewohnheiten; wenigstens zu jener Zeit verlängerte er die fünf Zeilen jedes Systems nach der rechten Seite, so daß er dadurch Platz und das Umblättern sparte. Die Vortragzeichen und Legatobogen zeichnete er alle mit roter Tinte ein. Wenn es auch ein bißchen nach kleiner Schule aussah, so hat es für die Deutlichkeit des geschriebenen Notenbildes doch einen unbestreitbaren Wert. Namentlich wenn man so viel Zutaten zum reinen Notensatz gibt wie Reger.
Besonders bezeichnend für die Gestaltung des Notensatzes sind die Korrekturen, die er in dem Entwurf einer meiner Orgelsonaten angebracht hatte. Ich hatte schon damals keine Vorzeichen geschrieben; das liebte Reger nicht und

lehnte es ab, zeichnete dafür aber selbst die Vorzeichen ein; dann hatte er die, man kann schon fast sagen, Manie, auch vor Noten, wo es nicht notwendig war, Auflösungszeichen anzubringen, während es mir als das richtigere schien, daß das Vorzeichen nur einmal, und zwar vor der Note, vor der es steht, gelte und in seiner Wirkung dann erledigt sei. Davon wollte Reger nichts wissen; er war ein guter Blattspieler und liebte deshalb die kleinen Hilfsmittel überflüssiger Vorzeichen. Für die Deutlichkeit und Übersichtlichkeit des Notenbildes verlangte er unbedingt, daß mehrfach gestrichene Noten bei den Balken durch Ausschnitte auseinander gehalten werden und nur *ein* durchlaufender Balken die Figur zusammenhält. Auch das ist richtig; denn die Art des Rhythmus und des Figurenspiels springt bei dieser Darstellung viel schneller in die Augen. Darauf daß die Bezeichnung für die Manuale in deutscher und englischer Sprache war, sah er ganz besonders.

Reger konnte damals eigentlich nur wegen schneller Harmoniefolgen als übertrieben modern gelten: denn man wird bei ihm nicht nachweisen können, daß er das festgefügte harmonische System bewußt und mit Berechnung verlassen habe. Der Akkord, der harmonische Akkord war die Grundlage seines ganzen musikalischen Denkens. Aber wenn ihm einmal eine Stelle wie diese:



unterkam, so stutzte er erst, ließ sie sich genau durch den Kopf gehen, und bestätigte dann, daß er sie für gangbar und richtig halte dadurch, daß er vor dem oberen E ein großes b, und vor das untere e ein ganz gewaltiges Auflösungszeichen setzte. Die Dissonanz im Schönbergschen Sinne war hier sozusagen schon gegeben, wenn nicht für Ausdehnung eines Satzes, so doch für einen wesentlichen Durchgang.

Als er mir im Fugenschreiben die nötige Übung zutraute, ließ er mich Kanons in unendlichen Mengen tupfen, mit allen Schikanen zweistimmig, dreistimmig, mit Begleitung, den zweiten Einsatz auf allen Stufen der Tonleiter, ebenso gleich in symmetrischer Umkehrung.

Reger gab sich vor allem Mühe, seine Schüler vor dem Schatten, den gerade damals die Sonnen Wagners und Liszts in München warfen, zu erretten und sie auf Brahms und noch stärker auf Bach zurückzuweisen. Und gerade die Bachsche Orgelmusik war es, die in der stockkatholischen süddeutschen Stadt eine heilsame Wirkung äußerte. Ich befand mich natürlich als Katholik vor dem Choral und seinen Bearbeitungen wie ein Protestant, der das erstemal sich in die Lektüre Dantes vertieft. Aber das Studium der Bachschen Choral-

vorspiele, die Reger selbst in seiner Klavierbearbeitung »symphonische Dichtungen en miniature« nennt, tat bald das weitere.
Nun kamen mit zahlreichen Stücken für Violine allein, Gavotten, Fugen usw. neue zu überwindende Schwierigkeiten. Dann waren nach Gounods Vorbild zu figurativ gehaltenen Präludien aus dem Wohltemperierten Klavier Melodien für Violine zu schreiben, damit auch die melodische Ader zum Schlagen gebracht werde. Auf die Melodie hat Reger, auch später bei den Liedern, nicht so sehr viel gegeben und nicht besondere Sorgfalt verwendet wie auf die Harmonik; nur war er unerbittlich gegen opernhafte Wendungen, namentlich in Meistersingerart.
Reger lieh ausschließlich eigene neuere Werke zum Studium, namentlich als ich mit dem selbständigen Klavierstück und dem Lied begann. Zu seinem Klaviersatz, etwa op. 45, sagte er selber: man müsse auf den Klang mehr sehen, obwohl er hier schon etwas virtuos gehalten war. »Das einzige, was man mir mit Recht vorwirft, ist, daß mein Klaviersatz nicht klingt.« Auf das »klingt nicht« hatte er also von Anfang an gesehen, bis im ständigen Verkehr mit dem Orchester auch ihm das wahre Klangorgan aufgegangen ist.
Meine Bearbeitung der Buxtehudeschen fis-moll-Fuge für Klavier schien sich zu Regers Zufriedenheit ganz entschieden auf den Standpunkt zu stellen, daß hier die Ausdrucksmittel des modernen Instruments in vollem Umfange zu verwenden seien. Damals hatte nämlich noch der altmeisterliche Standpunkt Gültigkeit, daß man bei solchen Bearbeitungen sich ja nicht moderner Darstellungsmittel bedienen dürfe.
Reiche Anregung gab Reger späterhin zur Komposition von Liedern. Er empfahl seine eigenen Lieder zum Studium, lieh selber gelegentlich Werke von Dichtern, die er besonders für die Musik schätzte, aus, so vor allem Franz Evers, auf dessen weiche, leicht melancholische Stimmungen er hinwies. Im übrigen war er ein abgefeimter Feind jener Kunstjünger, die da warten, bis ihnen die »Stimmung zum künstlerischen Arbeiten« kommt, was bei einem Teil der anderen Münchener damals recht im Schwange war. Ja, es ging soweit, daß ein dortiger verheirateter Komponist zu einem der ersten Kritiker meinte, er müßte sich wieder verlieben, um komponieren zu können.
Für solchen Stimmungsdusel war natürlich Reger, der ernste und gediegene Arbeiter, nie zu haben, und er verfehlte nicht, auf solche Persönlichkeiten beißenden Spott zu spritzen. Dagegen empfahl er, man solle sich täglich eine Stunde zu musikalischen Zwecken an den Schreibtisch setzen und sich ein leichtes Handgelenk aneignen. Ein richtiger Komponist müsse auch eine Speisekarte komponieren können.
Außer von Franz Evers wertete Reger damals für die Musik besonders Gedichte von Morgenstern, Gustav Falke, Martin Boelitz, Bierbaum, Braungart, Jacobowski, Marie Itzerott und Anna Ritter. Er gab mir einmal ein Büchlein, und ich brachte ihm dafür einen Separatauszug aus der Münchener »Gesell-

schaft«, in der Ruederer, der Freund Corinths, mit unerbittlicher Ironie die Gründer und Hauptdrahtzieher des Prinzregententheaters, mit »Rabbi Sichel« und Hofkapellmeister »Tumpe« an der Spitze, begoß. Das hatte Reger einen enormen Spaß gebracht.

Als Vorbild und Studium für Liederkomposition wollte Reger damals Wolf nicht gelten lassen. Er war eben der Anhänger des strengeren Stils, der vor allem an dem Wolfschen Klaviersatz Anstoß nahm. Namentlich vor platten Begleitungsformen, wie langen Wiederholungen derselben Akkorde, vor dem Tremolo, der ungepflegten Baßführung, den Sprüngen in offenen Quinten warnte er nachdrücklich und ließ sie nie durchgehen. Für programmatische Andeutungen in der Begleitung hatte er nur ganz ausnahmsweise etwas übrig. Ein einziges Mal sagte er mir beim »Heidegänger« von Karl Busse, nachdem er mir programmatische Wendungen schon abgewöhnt hatte: »Lassen Sie den Kerl doch im Baß marschieren.« Als ich einmal von meinem Freunde Michael Georg Conrad mit einem Text von dessen Freundin, der Gräfin Schweinitz, »Ein durstig Lied«, aus der Gegend des damaligen Münchener Überbrettls »Die elf Scharfrichter« ankam, blitzte er bös: »Die sollen sich ihr Zeug selber machen.« Witz oder Unterhaltung gab's bei dem damals schweigsamen Meister nicht viel; es ging ihm stets viel zu sehr um den Ernst in der Kunst. Nur ausnahmsweise machte er einen mehr oder weniger derben Witz. Einmal betonte er, daß m. s. nicht »miserable Sau« heiße. Hie und da nahm er auch ein wenig den Mund voll, so wenn er berichtete, daß ihm der Verleger für jedes Lied — und es waren damals gerade ungewöhnlich viele — einhundert Mark bezahle, oder daß er schon eine Menge sinfonischer Dichtungen geschrieben hätte, selbst wenn ihr Titel »Der zerbrochene Nachttopf« gewesen wäre. Reger hat wirklich in seiner Jugend eine oder mehrere sinfonische Dichtungen geschrieben: aber dieser Titel ist der Nachklang einer vom Allgemeinen Deutschen Musikverein, der ja Reger sehr schlecht behandelt hatte, zu jener Zeit geförderten Tondichtung »Der goldene Topf«.

Aus den mancherlei Widmungen, mit denen er mich erfreute, möchte ich zum Schluß diejenige hersetzen, die er auf die zweihändig bearbeitete Burleske E-dur op. 58 Nr. VI schrieb, die bekanntlich als Thema die Melodie »O du lieber Augustin« führt: »Herrn Daffner als Heilmittel bei moralischem Kater. Max Reger. München, 21. Nov. 1902.«

✶ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✶

INLAND

BERLINER BÖRSEN-COURIER Nr. 114 (9. März 1926). — »Der Dirigent« von *Oskar Bie.*

BERLINER TAGEBLATT (4. März 1926). — »Meyerbeer« von *Hermann Abert.* — (6. März 1926). — »Gibt es eine Krise der Oper?« Antworten auf diese Rundfrage von *Heinz Tietjen, Franz Schreker, Paul Bekker, Arnold Schönberg, Ernst Křeneck* u. a. — (19. März 1926). — »Wie Verdi seine Opern aufgeführt sehen wollte.« Nach *unveröffentlichten Briefen Verdis,* in denen der Komponist sich vor allem gegen Striche wehrt.

DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (4. März 1926). — »Amateurjazzkapellen« von *Rez.* Über das Eindringen des Jazz in die Hausmusik. — (10 März 1926). — »Der Expressionist J. S. Bach« von *Herbert Johannes Gigler.*

DRESDNER ANZEIGER (9. März 1926). — »Die Bedeutung der Musik in China« von *Kwangchi Wang.* »Konfuzius, der größte Weise Chinas (etwa 550 v. Chr.), befaßte sich mit dem Gedanken, mit Hilfe der Musik den Charakter der Chinesen so zu bilden, daß sie als Menschen mit der Natur in ›reinster Harmonie‹ zu leben vermöchten.«

FRANKFURTER ZEITUNG (14. März 1926). — »Musiklehrer im Rom von 1835.« Aus einem *unveröffentlichten Brief Otto Nicolais.*

HANNOVERSCHER KURIER (2. März 1926). — »Jazz« von *Johannes Jos. Rußpickel.* »Man muß in Neuyork oder den Großstädten des amerikanischen Kontinents selbst an manchen Abenden in den großen Tanzsälen gesessen, zugelauscht und geschaut haben — abgesehen von Kinoräumen, wo die in Amerika längst durchgedrungene Jazzmusik mit ihrer phantastischen, wie trunken wühlenden Fülle die Schwarz-Weiß-Bilder doppelt hinreißend und lebendig macht —, um erfahren zu haben, wie das expressionistisch gespannte Seelengefühl des modernen Menschen von der guten Jazzmusik bis in die letzten Tiefen erregt und beglückt wird. Mit Blut und Geist mitjauchzt in einer neuen Entflammung des Seins.«

FRÄNKISCHER KURIER (23. Februar 1926). — »Goethes Beziehungen zur Musik, insbesondere zur Oper« von *Max Ettinger.*

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN (18. März 1926). — »Eine Renaissance der Klaviermusik?« von *Adolf Aber.*

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN (18. März 1926). — »Im Brahms-Museum ...« von *Ernst Lissauer.* Ein Hinweis auf ein wenig beachtetes, wertvolles Museum in Gmunden.

MÜNCHENER ZEITUNG (9. März 1926). — »Ein altes Regensburger Volkslied« von *F. X. Rambold.*

NEUE BADISCHE LANDESZEITUNG (12. März 1926). — »Der akustische Film« von *Kurt Pinthus.* — (19. März 1926). — »Das heutige Operntheater« von *Hans Teßmer.*

TÄGLICHE RUNDSCHAU (26. u. 27. Februar, 2. u. 3. März 1926). — »Goethes musikalisches Bekenntnis« von *Rudolf Schade.* Erste Gesamtveröffentlichung eines Berichtes aus dem Nachlaß des Dichters Rudolf von Beyer.

VOSSISCHE ZEITUNG (28. Februar 1926). — »Oper und Film« von *Adolf Weißmann.* »Ein Weltpublikum für die Oper gibt es nicht.« — (6. März 1926). — »Der Chor und sein Dirigent« von *Siegfried Ochs.*

WESTFÄLISCHES VOLKSBLATT (2. März 1926). — »Über katholische Kirchenmusik« von *Ernst Karl Plachner.*

* * *

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 53. Jahrg./9—12 (Februar—März 1926, Berlin). — »Einige Wünsche für ›Fidelio‹« von *Alfred Weidemann.* — »Die Hysterie in der Musik« von *Gerhard Granzow.* Verfasser zeigt Züge der modernen Musik auf, »die, psychologisch betrachtet, zur Hysterie in Beziehung stehen.« — »Der Dirigent im XX. Jahrhundert« von *Heinz Pringsheim.* — »Musikbildungs-Nebel« von *Ludwig Misch.* — »Wie dachte der junge Beethoven über Politik?« von *Karl Gerhartz.*

BLÄTTER DER STAATSOPER VI/6 (März 1926, Berlin). — Nach einer Einführung in den »Rienzi« schreibt *Paul Alfred Merbach* über »Der ›junge‹ Wagner als Textdichter«. — »*Unbekannte Wagneriana*« bringen »eine zweite Strophe zum ›Lied an den Abendstern‹« und »Wagnersche Korrekturen in einer ›Tannhäuser‹-Partitur«. — »Das Kunstwerk Richard Wagners« von *Julius Kapp.*

DER AUFSCHWUNG Heft 8 (Februar 1926, Berlin). — »Musikindustrie und Leipziger Messe« (ohne Angabe des Verfassers). — »Über die Ausdrucksmittel und Ausdrucksmöglichkeiten des Meisterharmoniums« von *C. Arndt.* — »Fritz Jöde und die Jugendbewegung« von *T. Niechiol.*

DER DREIKLANG I/1—2 (Februar 1926, Mainz). — »Georg Friedrich Händel als Instrumentalkomponist« von *Fritz Volbach.*

DEUTSCHES VOLKSTUM 3. Heft (März 1926, Hamburg). — »Die deutsche Musik als Kulturmacht« von *Hermann Unger.* »Wesentliches Kennzeichen jeder Kultur ist ihre Einhelligkeit. Nach dem, was aber unser Musikleben ausmacht, besitzen wir nichts weniger als eine musikalische Kultur.«

DIE MUSIKANTENGILDE IV/2 (Februar 1926, Berlin). — »Herkunft und Entwicklung der modernen (einchörigen) Laute« von *Hans Dagobert Bruger.*

DIE MUSIKERZIEHUNG III/2 u. 3 (Februar/März 1926, Berlin). — »Die Reform der höheren Schulen und die Stellung der Kunsterziehung« von *Richert.* — »Die Eingliederung der musikalischen Berufsausbildung in den Plan der höheren Schule« von *R. Wicke.* — »Zur experimentellen Didaktik des Musikunterrichts« von *Max Freymuth.* Verfasser entwickelt eine neue Tonsilbenreihe.

DIE MUSIKWELT VI/2 u. 3 (Februar/März 1926, Hamburg). — »Die Wege zur Symphonie« von *Karl Grunsky.* — »Die Lehrbefähigungsprüfung des Gesangspädagogen« von *Josef Christophory.* — »Klassische Interpretation« von *Jón Leifs.* — »Entwickelungen in Gegensätzen in der Musik« von *Werner Karthaus.* Es wird nachgewiesen, wie »die Gesetze, die das psychische Leben bestimmen, auch in der Welt der musikalischen Formen und Wirkungen volle Gültigkeit haben«; im besonderen das Gesetz der Entwickelung in Gegensätzen.

DIE SCENE 16. Jahrg./2 (Februar 1926, Berlin). — »Verdi und das deutsche Theater« von *Adolf Weißmann.* »Man kann den Wert Verdis für das heutige Theater von zwei Gesichtspunkten aus abschätzen: Von dem der Musik als Gesang; von dem des Theaters. Wie auch immer betrachtet, zwingt sich uns Verdi durch seine Naturnähe auf.« . . . »Das erste und letzte Ziel Verdis war Schlagkraft. Aus dem Volke geboren, erkennt er das Volk und, als seinen Ausschnitt, das Publikum als seinen obersten Richter an.« . . . »Wir haben also, unbeschadet aller neuen, kühnen Versuche der heut für die Musikbühne Schaffenden, Mozart und Verdi, Verdi und Mozart als die Eckpfeiler eines rückschauenden Spielplanes zu betrachten.«

DIE STIMME XX/5 u. 6 (Februar/März 1926, Berlin). — »Vom Wesen der Resonanz« von *Franz Wethlo.* — »Falsche Altstimmen« von *Willi Kewitsch.* »Echte Altstimmen, die nicht künstlich forcierte Bruststimmen sind, gibt es sehr selten.« — »Die moderne tschechische Chorkomposition« von *Edwin Janetschek.* »Friedrich Smetana und Anton Dvořák sind die eigentlichen Begründer der tschechischen Tonkunst.« — »Gesangsstudien und Methoden zu Ausgang vorigen Jahrhunderts« von *Mary Hahn.* — »Konservative und moderne Gesangsmethodik« von *Friedrich Leipoldt.*

HELLWEG VI/9—11 (März 1926, Essen). — »Künstlerische Musikalien« von *P. M. Grempe.* Anregungen für eine künstlerische Ausstattung und Ausgestaltung der Musikalien, Konzertprogramme und Opernzettel. — »Virtuosentum, Künstlerschaft, Publikum und Presse« von *Paul Greeff.*

IMAGO XII/1 (1926, Wien). — »Über das Unisono in der Komposition« von *A. van der Chijs.* Ein Beitrag zur Psychoanalyse der Musik. Der Autor kommt nach Durchsprechung zweier Fälle (»Patienten«) zu folgender Hypothese: »Das Unisono in der musikalischen Komposition ist anscheinend geeignet, als Symbol der Einheit in der Liebe, vielleicht speziell für die homosexuelle oder pseudo-homosexuelle Liebe, auftreten zu können.«

MELOS V/2—5 (Dezember—Februar 1926, Berlin). — »Malipiero« von *Guido M. Gatti.* — »Musik in Südslawien« von *Hugo Piffl.* — »Finnische Musik« von *Julius Goldstein.* — »Der Zwang als Anregung« von *Hans Elling.* »Alle Kunstwerke haben ihre Entstehung dem Umstande zu danken, daß der produktive Künstler den Zwang sucht.« — »Apologie des absoluten Films« von *Maximilian Beck.* Zur Frage der »optischen Musik«. — »Entwicklungsmöglichkeiten der Farblichtmusik« von *Otto A. Graef.* — »Notationsfragen in der gegenwärtigen Musik« von *Erich Katz.* — »Neue Musik für Soloinstrumente« von *Karl Horwitz* †. — »Neuklassische Interpretation« von *Jón Leifs.* — »Klanggestaltungswerte in der neueren französischen Musik« von *Lotte Kallenbach-Greller.* »Dem Romanen, besonders dem Franzosen, ist die Form kein Problem, sondern ein Gesetz, dem Deutschen aber bedeutet sie ein Pro-

blem, das er niemals gesetzmäßig fassen oder definieren möchte.« ... »Architektonische Formbildung im Geiste ihrer alten Meister durch eine nichtfunktionelle Tongestaltung wurde das französische Problem.«

MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH VIII/2 (Februar 1926, Wien). — »Julius Bittners ›Große Messe mit Tedeum‹« von *R. St. Hoffmann.* — »Bemerkungen zur Opernregie« von *Lothar Wallerstein.* — »Georg Kósa« von *Ladislaus Fabian.* — »Für und Wider die Kritik« von *Erwin Felber.* — »Kunst, Technik und Publikum« von *Alfred Baresel.* — Das Heft enthält außerdem Fünf Gedichte von *Alexander Jemnitz.*

NATUR UND GESELLSCHAFT 2. Heft (Berlin-Steglitz). — »Die Wissenschaft vom Schönen und ein Kapitel über Musikästhetik« von *Ernst Dieze.*

MUSIKPÄDAGOGISCHE ZEITSCHRIFT XVI/2/3 (Februar/März 1926, Wien). — »Über Robert Fuchs und seine Werke« von *Otto Siegl.* — »Tonal und atonal« von *Roland Tenschert.* — »Die Orchesterstimmung der Zukunft: 12 = oder mehrstufig?« von *Karl Laker.* »Mit Hilfe des ›Musikalischen Sehens‹, aufgebaut auf dem Tonmaße des Oktavenzentimeters, ist es aber möglich, das Rechnen mit Schwingungszahlen für den Musiker auszuschalten und durch leicht verständliche, aber doch auf wissenschaftlicher Grundlage beruhende Bilder von Tongrößen, die genau den Empfindungswerten des Gehörs entsprechen, zu ersetzen.« ... »In der 19stufigen Leiter erwächst aber der 12stufigen ein ernster Konkurrent.« — »Egon Kornauth« von *Erwin Schaeffer.* — »Der ›physiologische‹ Sitz beim Klavierspiel« von Hugo Schwerdtner.

PULT UND TAKTSTOCK III/2 (Februar 1926, Wien). — »Das Gehör des Dirigenten« von *Ernst Kunwald.*

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG XXVII/7—8 (Februar 1926, Köln). — Das Thema »Volkslied« wird in einer Rundfrage aufgeworfen und in zahlreichen Zuschriften beantwortet.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 84. Jahrg./8—11 (Februar/März 1926, Berlin). — »Kritik zur Erziehung des Dirigenten« von *Richard Schulze-Reudnitz.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 93. Jahrg./2 u. 3 (Februar/März 1926, Leipzig). — »Der Palestrina-Stil im Lichte unserer Zeit« von *Otto Ursprung.* — »Wie einige große Eingebungen in berühmten Liedmelodien zustande gekommen sind« II von *Alfred Heuß.* — »Neue Lortzing-Briefe« mitgeteilt von *Georg Richard Kruse.* — »Paul Bekkers ›Wagner: Das Leben im Werke‹« II von *Albert Wellek.* — »Die Tonartensymbolik in den Rezitativen von J. S. Bachs Johannis-Passion« von *Walter Flath.* Mit einer Aufstellung der Verwendung der einzelnen Tonarten. — »Mörikes ›Das verlassene Mägdlein‹ in verschiedenen musikalischen Fassungen« von *Alfred Heuß.* — »Pianistische Irrtümer« von *Heinrich Bohl.*

AUSLAND

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG 66. Jahrg./6—10 (Februar—März 1926, Zürich). — »Palestrina« von *Willy Tappolet.* — Eine Fastnachts-Nummer (Nr. 7) mit einem amüsanten Aufsatz »Neues über den Belcanto«. — »Über Musikwissenschaft« von *J. Handschin.* — »Goethes ›Faust‹ als Sprechdrama?« von *Adolf Aber.* — »Grillparzer und die Musik« von *Jakob Gehring.*

DER AUFTAKT VI/2 (Februar 1926, Prag). — »Ideen zur Inszenierung von Figaros »Hochzeit« von *Lothar Wallerstein.* — »Der Frankfurter ›Siegfried‹« von *Karl Holl.* — »Smetana und seine Lehrer« von *Ernst Rychnovsky.*

THE CHESTERIAN VII/53 (März 1926, London). — »Leichte Musik« von *R. W. S. Mendl.* Ein Überblick über ihre Verwendung in früherer und moderner Zeit. »Es wäre eine glänzende Idee, Bach in unsere modernen Tanzsäle einzuführen und die Jazzbandmusik für einige Zeit zum Schweigen zu bringen.« — »Wenn sie länger gelebt hätten« von *Eric Blom.* Über die Lebensdauer der Komponisten. — »Gesang und Flöte« II von *Louis Fleury.*

THE MUSICAL TIMES Nr. 997 (März 1926, London). — »John Dowland« von *Philip Heeltine.* »Dowland war es, der den Sologesang ... zur höchsten Blüte Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts brachte.« — »Ein musikalischer Impressionist« von *Rutland Boughton.* Eine Studie über den begabten Komponisten William Baines, der 1922 erst 23jährig starb. — »Köpfe unter den Musikkritikern: M.-D. Calvocoressi« von *Basil Maine.*

THE SACKBUT VI/8 (März 1926, London). — »Die Stimme in der Kammermusik« von *Ursula Greville.* — »Die Oper und das Volk« von *Christina Walshe.* Der Standpunkt des Volkes ist,

»daß Kunst etwas zum Leben hinzufügen muß, das der Mühe wert ist vom rein vitalen Standpunkt aus; so gewogen, muß sich neun Zehntel der sogenannten Kunst unserer Tage ins Nichts auflösen.« — »Die Herausgabe altenglischer Gesänge« II von *Peter Warlock*. — »Der kritische Lehnstuhl« von *H. S. Gordon*. — »Marktplatz und Musikraum« von *G. Francesco Malipiero*. »Von Tag zu Tag verlieren in Italien die umherwandernden und strolchenden Musikanten ihren ethnologischen Charakter (die ganze Kunst des Volkes, die eine Quelle der Inspiration für die nationale Kunst bedeuten könnte, gibt allmählich ihren ethnologischen Charakter auf) und der Drehorgelmann reißt fast überall Platz und Stelle an sich. Heutzutage sind es sogar nur umherziehende Grammophone.« ... »Was ist unsere Kammermusik heutzutage? Ein selbst gesetztes Märtyrertum einer Mittelklasse, mit der Sucht, sich den Titel von Intellektuellen zu verdienen.«

LA REVUE MUSICALE VII/5 (März 1926, Paris). — »G.-M. Witkowski« von *Maurice Boucher*. Witkowski, 1867 geboren, nimmt unter den heutigen französischen Komponisten eine besondere Stelle ein. »Das, was Witkowskis Originalität ausmacht, ist eine Inspiration, die trotz allen religiösen Einschlages dem Weltlichen treu bleibt.« — »Die älteste Oper der Welt« von *Rudolf Schade*. — »Persische Musik« von *Henry Furst*. »Die persische Musik besitzt nicht 18 Tonstufen wie die arabische, sondern 24, und die Zahl der Tonarten ist fast unendlich; aber es gibt sieben Haupttonarten, die auch dem einfachsten Mann des Volkes, der singen kann, bekannt sind. Und fast alle Perser können singen.« — »Der musikalische Gedanke« von *J. Estère*. — »André Gédalge« von *Charles Koechlin*. Zum Tode des 1856 in Paris geborenen Komponisten. »Weiß man, daß die meisten Musiker unserer jungen Schule von ihm unterrichtet und gebildet wurden? Florent Schmitt, Henri Rabaud, Max d'Ollone, dann Schüler von Fauré, besonders Maurice Ravel; weiter aus jüngster Zeit Milhaud, Honegger, Jean Wiéner, Jacques Ibert; endlich Maxime Jakob.« — Einige seiner Schüler schreiben Gedenkworte an ihren Lehrer, so *Ravel*: »Ich empfing die Nachricht in Oslo, es war ein harter Schlag. Man weiß vielleicht nicht, was mir Gédalge gewesen ist: Die Möglichkeiten eines starken Aufbaues, den man in meinen ersten Werken ahnt, hat er mich später in die Wirklichkeit umsetzen gelehrt. Sein Unterricht war von einer einzigartigen Klarheit. Mit ihm verstand man sofort, daß das Handwerk mehr ist als abstrakte Scholastik.«

LE MENESTREL 88. Jahrg./7—12 (Februar—März 1926, Paris). — »Zur Alceste« von *Charles Bouvet*. — »Die Erklärung der Hauptwerke der Kunst nach dem Ministerialerlaß vom 2. September 1925« von *Paul Landormy*. Der Plan des musikalischen Kurses wird kritisch beleuchtet. — »Ein Brief (posthum) von Berlioz an den Leiter des Ménestrel« von *René Brancour*.

MODERN MUSIC III/2 (Januar—Februar 1926, Neuyork). — »Die Wendung fort von der Oper« von *Henry Prunières*. »In Frankreich haben Henri Rabaud, Florent Schmitt und Arthur Honegger Musik zu bedeutenden Filmen komponiert, aber diese Werke, auf Bestellung gearbeitet, haben keine Verheißung enthüllt.« Der Autor findet nirgends die neue Form, die die sterbende Oper ersetzen könnte. — »Jazz-Oper oder Ballett?« von *Gilbert Seldes*. »Der Brennpunkt des Interesses hat sich gewandelt, und diese Wandlung ist natürlich, da wir keine Nation von Sängern sind (Ausnahmen zugestanden), sondern eine Nation von Tänzern.« — »Marionetten, gesehen von einem Italiener« von *Ottorino Respighi*. »Im Marionettentheater ... habe ich ein Mittel gefunden, das ganz besonders zur Erzielung komischer Effekte geeignet ist.« — »Skyscrapers: ein Versuch im Entwurf. Gespräch mit Robert Edmond Jones« von *M. L.* »Mit der Aufführung von John Alden Carpenters Skyscrapers Anfang Februar will die Metropolitan Opera ihr lang erwartetes Debüt des Jazz in Szene setzen.«

THE MUSICAL QUARTERLY XII/1 (Januar 1926, Neuyork). — »Kunstideale — Unabhängigkeit« von *Daniel Gregory Mason*. — »Die 50-Jahrfeier der ›Neuen Oper‹« von *J. G. Prod'homme*. — »Zwei ›Macbeths‹: Verdi — Bloch« von *Guido M. Gatti*. — »Stimmpflege« von *Irving Wilson Voorhees*. — »Der Humor in der Musik« von *Henry F. Gilbert*. — »Eine Studie über jugoslawische Musik« von *Antun Dobronić*. Der interessante Aufsatz weist u. a. auf das Besondere der jugoslawischen Volksmusik hin, die »eine Brücke zwischen unmittelbarer Gegenwart und ältester Vergangenheit, zwischen Orient und Okzident, Asien und Europa bildet.« — »Meyerbeers Weg zur Meisterschaft« von *Edgar Istel*. Eine wertvolle Studie zur Geschichte der Oper, die den Beweis erbringt, daß das Leitmotiv in moderner Verwendung bereits vor Wagners Geburt in Meyerbeers »Alimelik« vorkommt. — »Die Musik in dem Werk von Marcel Proust« von *André Coeuroy*.

Eberhard Preußner

BÜCHER

NEUMANN FLOWER: *Georg Friedrich Händel. Der Mann und seine Zeit. Aus dem Englischen übersetzt von Alice Klengel.* Verlag: Koehler & Amelang, Leipzig.

Dies Buch des englischen Forschers, das bei den Händelianern der englisch sprechenden Länder seit einigen Jahren schon beträchtliche Aufmerksamkeit erregt hat, liegt nunmehr in einer von *Alice Klengel* besorgten, geschickten deutschen Übersetzung vor. Ich gestehe, daß ich Flowers Buch noch lieber für mein eigenes, vor zwei Jahren erschienenes Händel-Werk benutzt hätte, anstatt es hier zu besprechen. Da aber in jenen Jahren der Milliarden und Billionen ein englisches Buch uns Deutschen unerschwinglich war, und der englische Verleger nicht genug Großzügigkeit aufbrachte, um das Originalwerk für wissenschaftlich ernsten Zweck einem deutschen Forscher gütigst zu spenden, so komme ich erst recht verspätet dazu, alles das mir anzukreiden, was mir damals als Zuwachs von Kenntnissen hätte nützlich sein können. Dies ist durchaus nicht wenig, was Einzelheiten aus Händels Lebensgeschichte angeht, nur spärliche Bereicherung jedoch über das menschliche Wesen Händels und so gut wie nichts über den Künstler Händel und seine Kunst. Indessen wäre es unbillig, den letztgenannten, sehr empfindlichen Mangel einem Buch vorzuwerfen, das sich vorsätzlicherweise auf die Darstellung der Lebensgeschichte beschränkt. Ganz allgemeinhin kann gesagt werden, daß außer Chrysander kein anderer Händel-Forscher um die Erkundung der Lebensumstände Händels bis in die Einzelheiten hinein sich so bemüht hat, wie Neumann Flower. Er hat als jüngerer den Vorzug, Chrysanders Arbeit benutzen zu können, aber auch das Verdienst, Chrysanders Unzulänglichkeiten und Irrtümer nachweisen und oft korrigieren zu können. Durch sorgfältige Benutzung der schon vorhandenen Quellen und Aufsuchen einiger neuen Quellen gelingt Flower der Nachweis verschiedener Irrtümer bei allen früheren Biographen, betreffend Einzelheiten von nicht gerade großer Bedeutsamkeit in Halle, Hamburg, Italien. Von größerer Wichtigkeit werden Flowers Korrekturen naturgemäß bei seiner Behandlung der englischen Quellen, seiner Darstellung der Londoner Jahrzehnte Händels. Das Bild, das er von Händels Leben in London entwirft, ist in der Tat von großer Anschaulichkeit, Lebendigkeit und beträchtlichem Reichtum an Einzelheiten. Als besonderes Verdienst wird es Flower von allen Seiten angerechnet, daß er die Geschichte von der »Wassermusik« und der Versöhnung Händels mit König Georg als eine unbewiesene Legende erklärt habe. In meinem Händel-Werk habe ich jedoch zeigen können, daß dieser Nachweis, der sich auf ein von Prof. Michael entdecktes Aktenstück stützt, keineswegs beweiskräftig ist, weil das Aktenstück 1717 datiert ist, während die betreffende, dem Inhalt nach sehr wahrscheinliche Szene schon 1715 spielt. Durchaus neu und dankenswert ist die Feststellung, daß der Messias-Text nicht, wie man allgemein bisher glaubte und auch niemals bezweifelte, von Charles Jennens verfaßt ist, sondern von dessen Sekretär, einem gewissen Pooley, dessen literarische Arbeiten Jennens des öfteren als seine eigenen Geistesprodukte ausgab. Ich hätte allerdings gewünscht, daß diese wichtige Feststellung eingehender mit Quellen belegt wäre, als es hier geschieht mit dem lakonischen Hinweis auf Hone, Table Bock III. Bd., Spalte 650. Es ist keineswegs ausgemacht, daß jede Notiz dieses Hone auch wirklich zutreffend sei. Zum mindesten hätte Flower die Glaubwürdigkeit dieser neuen Quelle darlegen müssen. Darf man der üblen Nachrede eines Gegners von Jennens ohne weiteres Glauben schenken? Kann nicht eine Klatschgeschichte mit Übertreibungen sich weiterverbreitet haben? Überhaupt vermisse ich in Flowers Buch jegliche Erörterung der von ihm herangezogenen Quellen auf ihren Wert und ihre Glaubwürdigkeit. Man muß alles aufs Wort glauben, und die novellistische Darstellung hat das Übergewicht über die philologische Begründung. Ich will gern annehmen, daß Flower bei seiner Arbeit Erwägungen dieser Art sorgfältig angestellt hat. Es hätte jedoch sein Buch an Wert nur gewonnen, wenn er in kleinem Anhang uns seine Quellenkritik auch mitgeteilt hätte. Eine wertvolle Beigabe des Buches sind mehr als fünfzig Illustrationen, darunter eine Reihe Porträts von Händel und anderer ihm nahestehender künstlerischer Persönlichkeiten, Wiedergabe von Briefen, Notenmanuskripten, Ansichten aus Halle, Hamburg, London. Seinen Zweck, von des großen Händel Lebensschicksalen und Umgebung einen Begriff zu geben, erfüllt das Buch wohl, und so darf man es auch deutschen Lesern empfehlen.

Hugo Leichtentritt

ROBERT HAAS: *Gluck und Durazzo im Burgtheater.* (Die opéra comique in Wien.) Amalathea-Verlag, Wien 1925.

Der bekannte Wiener Musikforscher setzt mit dem vorliegenden Buche die Reihe seiner verdienstvollen Arbeiten zur Wiener Operngeschichte in bemerkenswerter Weise fort. In der Spezialfrage Gluck und Durazzo waren eine ganze Reihe von Punkten aufzuklären, angefangen von der bösen Verdächtigung, die der französische Dichter Favart gegen seinen langjährigen Gönner ausgesprochen hatte (Le comte Durazzo ne jouissait pas d'une bonne renommée et son administration, nous est-il dit, fut l'objet des recherches aussi sérieuses que compromettantes pour son honneur. Favart, Mémoires II, 267). Der Verfasser hat diese Einzelfragen, so gerade die Beziehungen zwischen Durazzo und Favart, ferner den Konflikt zwischen dem Grafen und Hofkapellmeister Reutter, der sich in der Tat um Gluck drehte, wie der ergötzliche Passus aus dem »Vortrag« des Obersthofmeisters beweist: »Sollten E. k. k. A. M. aber des Gluck Kompositionen wohlgefälliger sein als jene des Reutter« — in erschöpfender Weise untersucht und beantwortet. Im zweiten Teil des Buches wird Glucks Anteil an der Wiener komischen Oper durch die Art von eingehender Spezialforschung festgestellt, wie sie schon M. Arend in seiner Gluck-Biographie gefordert hatte. Denn Haas' Untersuchungen gehen von der Angabe des Spielplans der Jahre 1752—68, über die Verbindungen der Wiener opéra comique mit der französischen Vaudeville-Komödie bis zur stilkritischen Würdigung des Gluckschen Schaffens auf dem Gebiete der komischen Oper, und weiterhin bis zu den zwischen diesem und dem Reformwerk bestehenden, bisher noch kaum beachteten Zusammenhängen. Ein kleiner Irrtum möge hier berichtigt werden. Der im Spielplan von 1763 erwähnte »Maréchal ferrant« ist nicht einaktig, sondern eine opéra comique en deux actes. Das mit Bild- und Notenmaterial trefflich ausgestattete Buch wird allen Gluck- und Opernfreunden willkommen sein. *Ernst Bücken*

JOSEPH GREGOR: *Wiener szenische Kunst, Bd. II. Das Bühnenkostüm in historischer, ästhetischer und psychologischer Analyse.* Mit 4 farbigen Lichtdrucken, 21 bunten und 234 schwarzen Abbildungen. Amalthea-Verlag, Zürich—Leipzig—Wien 1925.

Ausgehend von der eine Steigerung darstellenden Dreiteilung: Kleidung, Tracht, Kostüm, gibt der Verfasser seinem Werke zunächst einen breiten Unterbau mit einer Betrachtung des antiken Bühnenkostüms, das er als plastischen Ausdruck des Dramas charakterisiert. Dieses plastische Moment wirkt nach bis zum ausgehenden Mittelalter, von welchem Zeitpunkte ab eine zweite Periode datiert wird: das Bühnenkostüm als malerischer Ausdruck des Dramas. Hier heben die besonderen Untersuchungen über das Wiener Bühnenkostüm an, die in einer eingehenden Würdigung der kostümgeschichtlichen Bedeutung und künstlerischen Eigenart des Wiener Meisters Lodovico Ottavio Burnacini, des Theatralingenieurs Leopolds I., gipfeln. Das aus dem Zeitkostüm gewonnene, mit malerischen Elementen stilisierte Bühnenkostüm herrscht vom 15. Jahrhundert ab unumschränkt, bis gegen 1800 bei einzelnen Schauspielern sich Bestrebungen geltend machen, das Kostüm aus der Rolle heraus zu individualisieren. Diese psychologisierenden Tendenzen führen die dritte Periode herauf, die im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts einsetzt: das Bühnenkostüm als seelischer Ausdruck des Dramas. Die mit wertvollem, instruktivem Bildermaterial belegten, auf genauester Kenntnis der Quellen beruhenden und mit wissenschaftlicher Akribie geführten Untersuchungen sind wohl nicht in allen ihren Folgerungen zwingend (auch geht es hier und da nicht ohne kleine, durch die Schematisierung des entwicklungsgeschichtlichen Ablaufs verursachte Gewaltsamkeiten ab), bringen aber im ganzen eine höchst schätzenswerte Bereicherung unserer Kenntnis über das Bühnenkostüm. Der Gewinn der Arbeit würde zweifellos noch größer sein, wenn der Verfasser sich nicht so eng kunsthistorisch eingestellt und die literar- und musikgeschichtlichen Zusammenhänge, wie sie hier namentlich mit den verschiedenen Stilformen von Drama und Oper in Betracht kommen, nicht völlig außer acht gelassen hätte. Das Buch hat von dem Verlag eine äußerst geschmackvolle, vornehme Ausstattung erhalten. *Willy Krienitz*

LORENZO DA PONTE: *Denkwürdigkeiten.* 3 Bände. Herausgegeben von *Gustav Gugitz.* Verlag: Paul Aretz, Dresden.

Lorenzo da Ponte, ein Zeitgenosse und Freund Casanovas, schreibt wie dieser seine Memoiren. Aber das war in der Spätrenaissance so üblich, daß das biographische Ich in den Vordergrund gestellt wurde, denn jene Menschen waren in erster Linie dadurch wichtig, was sie *erlebt*

hatten. Kein Wunder, daß über dieser venezianischen Karnevalstimmung ein Schimmer von Abendrot, ein Hauch von Untergang liegt. Die Renaissance hatte gewiß den *Menschen* in den Mittelpunkt gestellt, allein in der Frührenaissance und in der Blütezeit war es der *gestaltende* Mensch, nicht der erlebende. So sehen wir hier den Ausklang einer großen Kultur, voller Schönheit und verfänglicher Reize — in eroticis; aber ein Ausklang. — Abbate Lorenzo da Pontes Leben war reich und wechselnd genug, als er in Amerika seine Memoiren schrieb. Ein armseliger italienischer Provinzjude, kam er nach Venedig, trat zum Katholizismus über und wurde Abbé. Wechselnd führen ihn die Geschicke, seine wichtigste Station ist aber das Wien Josephs II. und — *Mozarts*. Hier fiel ein Schimmer von Unsterblichkeit auch auf ihn. Wer wird es je vergessen, daß wir Da Ponte den »Don Juan« und die »Hochzeit des Figaro« verdanken? Ohne seine Textdichtungen hätten wir wohl Mozarts Musik, aber nicht dessen Musik zu den beiden feinsten Sittengemälden der untergehenden Renaissance. Da Ponte war kein großer Dichter, aber er war der Librettist jener Zeit, der den meisten Instinkt besaß — sowohl für die Stoffe, als auch für die Komponisten. Denn wir dürfen nicht vergessen, daß Da Ponte außer Mozart auch Salieri die Texte lieferte, dem bedeutendsten italienischen Konkurrenten Mozarts.

Man hat schon versucht, den Text des »Don Juan« umzudichten; wenn man diese »Memoiren« liest, versteht man, warum der Versuch zu dauerndem Mißlingen verurteilt ist. Da Ponte hat das Zeitalter des »Don Juanismus« in der ausgehenden Renaissance miterlebt, er hat Casanova und die verwandten Don Juan-Typen Venedigs gekannt, ja, er war selbst ein Teil Don Juans (als zeitloser Typus verstanden). Aber die Umdichtung wird auch aus einem anderen Grunde scheitern müssen: es kommt für die Oper eben nicht der selbständige Dichter in Frage, sondern der Einfühler, der Mann mit dem besten Bühnengeschick — weil die Musik das Primäre ist, nicht das Wort. Da Ponte verband hier seine jüdischen Anlagen mit dem theatralischen Blick der Italiener: er verstand sich dem Komponisten einfühlend, hingebend anzupassen und zugleich eine anschauliche Handlung aufzubauen. — Wir fragen also: War es nötig, diese Denkwürdigkeiten in drei umfangreichen Bänden, vornehm ausgestattet, auf bestem Papier und mit den feinsten Typen dem deutschen Publikum vorzulegen? Und wir antworten: Ja, es war nötig. Denn handelt es sich auch nur um die biographische Selbstbespiegelung eines nicht wenig eitlen Librettisten, so ist es doch der Librettist Mozarts und Salieris, der in vorbildlicher Weise sein Amt als Dichter sterblicher Texte für unsterbliche Werke ausgefüllt hat. Wer möchte es wagen, vor einer solchen Leistung nicht auch Respekt zu haben? *Heinrich Berl*

ALFRED HOLTMONT: *Die Hosenrolle.* Variationen über das Thema: Das Weib als Mann. Verlag: Meyer & Jessen, München 1925.

Der Verfasser gibt eine vorwiegend kulturhistorisch gerichtete Betrachtung über das gestellte Thema, unter besonderer Berücksichtigung der Hosenrolle auf dem Theater. Die fleißige Arbeit faßt die Ergebnisse der zahlreichen einschlägigen Einzelforschungen geschickt zusammen und bringt eine erstaunliche Fülle an Material bei, das allerdings oft nur Material bleibt und nicht genügend zur Gewinnung des Wesenhaften, Typischen verarbeitet wird. Ein eigenes Kapitel: »Das stimmliche Klangbild der Oper« befaßt sich mit der Hosenrolle in der Oper, ohne weit über bereits Bekanntes hinauszukommen. Die flüssige Darstellung und der Stoffreichtum machen das mit vielen Bildern geschmückte, schön ausgestattete Buch zu einer anregenden Lektüre. *Willy Krienitz*

SIEGFRIED OCHS: *Über die Art, Musik zu hören.* Werkverlag, Berlin 1926.

Mit diesem kleinen, flott und amüsant geschriebenen Vortrag will Siegfried Ochs nichts weiter, als den musikliebenden Laien anregen, über Fundamente des musikalischen Genießens und musikalischer Arbeit nachzudenken. Ein Mann wie Ochs kann auch im leichtesten Plauderton nicht anders als ganz persönlich sprechen und wirken. Die Beispiele, die er wählt, liegen außerhalb der gewöhnlichen didaktischen Art, sind dafür um so plastischer, eindrucksvoller. Wie er Motiv, Thema, Kanon, Fuge, Variation und ähnliches an Hand von Beispielen erläutert, das ist auch für den Fachmann lehrreich genug. Auch das, was über Anlehnungen, Wiederkehr von wandernden Melodien gesagt wird, ist aufschlußreich. Wer Freude an der Musik hat und diese Freude so weit treiben will, daß über dem sinnlichen Reiz, ihn erhöhend, eine Kenntnis von theoretischen Grundlagen, von Formen, von innerer Beziehung der Töne zueinander steht, der lese

dieses Büchlein. Keiner wird es ohne Freude und ohne Bereicherung aus der Hand legen.
Kurt Singer

WILHELM TRENDELENBURG: *Die natürlichen Grundlagen der Kunst des Streichinstrumentenspiels.* Verlag: Julius Springer, Berlin.

Dieses ziemlich umfangreiche, sehr viel Neues namentlich im einzelnen bietende Buch sollte jeder, der ein Streichinstrument spielt, aufs gründlichste studieren. Der Verfasser, der an der Universität Tübingen die ordentliche Professur für Physiologie innehat, scheint auch ein wirklicher Violoncell-Virtuos zu sein und auch ein tüchtiger Geiger; er hat mit hervorragenden Instrumentalisten viel verkehrt und mit ihnen eingehend über die von ihm behandelten Probleme häufig gesprochen. Über diese liegt bereits eine reiche Literatur vor; ohne sich mit dieser auseinanderzusetzen, hat T. seine Forschungen weit über die seiner Vorgänger hinausgeführt. Wollte ich hier seine Verdienste nur einigermaßen hervorheben, so würde ich den mir zur Verfügung stehenden Raum erheblich überschreiten, ganze Abschnitte aus dem Buche hier abdrucken müssen. Zunächst wird das Streichinstrumentenspiel im allgemeinen untersucht, und zwar die Bogenführung, die Bewegung des linken Armes und der Hand (hier werden auch die Probleme der Vierteltonmusik besprochen), die Bewegungsaufsicht, die Gymnastik und Massage; jeder dieser Abschnitte zerfällt wieder in eine Reihe Unterabschnitte. Diese sind in dem Abschnitt über die Bogenführung noch wieder ganz ungemein fein gegliedert; so ist jede Strichart berücksichtigt. Auf den allgemeinen Teil folgen Ausführungen über das Geigen-, das Bratschen-, das Violoncell- und Kontrabaßspiel im speziellen. Irre ich nicht, so ist bisher das Eigentümliche des Bratschen- und Kontrabaßspiels noch nie so sorgsam untersucht worden. Angehängt sind in Fülle Zusätze und Erläuterungen, in denen die sehr genaue Kenntnis des Verfassers von namentlich für Violoncell geschriebenen Kompositionen die besten Früchte zeitigt. Einige 80 Abbildungen ergänzen seine theoretischen Ausführungen. Im einzelnen möchte ich noch bemerken, daß T. der Ritterschen Viola alta ziemlich skeptisch gegenübersteht, mehrfach die Viola pomposa oder das Violoncello piccolo Bachs, das wie die Bratsche gespielt wurde, behandelt, das Violoncellspiel ohne Stachel (das übrigens seit Hausmanns Tod ganz aus dem Gebrauch gekommen zu sein scheint) bekämpft. Sehr interessant ist seine Feststellung, daß der Daumenaufsatz bei Bachs Solosonaten für Violoncell vom Komponisten nicht gefordert sein kann. Beachtenswert sind die mancherlei Fingersätze, die sich T. für besonders schwierige Stellen in Violoncellkompositionen zurechtgelegt hat.
Wilhelm Altmann

ALBRECHT THAUSING: *Die Sängerstimme. Ihre Beschaffenheit und Entstehung, ihre Bildung und ihr Verlust.* Verlag: J. G. Cottasche Buchhandlung Nf., Stuttgart 1924.

Das Buch ist mit jener Klarheit geschrieben, die einem schwierigen Gegenstande gegenüber nur auf Grund bewußter oder unbewußter Begrenzung des Blickfeldes möglich ist und die man z. B. schon aus der gleichen apodiktischen Vortragsart in Thausings Schrift über sein Klavierübungssystem kennt. Zwar ist es außerordentlich erfrischend zu lesen, mit welch ungewöhnlicher »Beschlagenheit« und mit wie scharf gespitzten Waffen die Überzeugung verteidigt wird, daß alle Physiologie, Phonetik und Akustik bisher dem Sänger selbst, der Gesangswelt nicht das mindeste genützt habe; doch muß der Wirkung der so glänzend vorgetragenen Schlußfolgerungen des Buches leider durch die Erkenntnis von ihrer Einseitigkeit energisch Abbruch getan werden. Die gesamte Stimmerziehung aufzubauen auf Gewaltmaßnahmen, Vorherrschaft der Bruststimme usw. bei unterschiedsloser Anwendung der Arminschen »Stimmkrisen« sowohl für dramatische, also mehr Brustkern bergende Organe, als auch für lyrische, also ihrer Klangnatur nach mehr Kopfklang enthaltende Stimmen, — das ist wohl für die Ausbildung des Sprechers bedingt möglich, zeugt aber von einem solchen Blindsein der *Vielgestaltigkeit des Gesangsproblems* gegenüber, daß dem Werke keinesfalls der wissenschaftliche Wert zuerkannt werden kann, den es nach der Belesenheit und der wissenschaftlichen Bildung und Beobachtungsgabe des Verfassers hätte gewinnen können. Da man in dem Buche nur von Stimmriesen und sogar — welch schönes Wort! — von Stimmriesinnen hört, also Künstler der gesanglichen Schönheit wie Jenny Lind, Messchaert und viele unserer wahrhaft Größten in dieser Kraftatmosphäre zweifellos gar nicht konkurrenzfähig gewesen wären, so sieht man lächelnd das Prokrustesbett genau so durch den Vorhang hindurchscheinen, wie bei den modernen »Pianowisperei«-Methoden, die Thausing mit so viel Temperament und Intelligenz

bekämpft. Trotz allem sei ihm gedankt, daß seine freie Art, die Dinge anzupacken, wohl geeignet ist, mit frischem Wind viele Vorurteile aus der Sängerwelt wegzublasen.

Franziska Martienßen

MUSIKALIEN

JOSEPH MESSNER: *Sinfonietta für Klavier und Orchester (mit Mezzosopran-Solo) op. 10. Klavierauszug für zwei Klaviere zu vier Händen.* Verlag: Ludwig Doblinger, Wien und Leipzig.

Von Joseph Meßner, einem gebürtigen Tiroler, der aus der Münchener Akademie hervorgegangen ist, sind bisher vornehmlich kirchenmusikalische Werke bekannt geworden. Dieses opus 10 weist ihn auch als gediegenen Sinfoniker aus, der, von Brahms und Bruckner herkommend, mit heißem Bemühen um einen persönlichen Ausdrucksstil ringt. Es ist, wie aus dem Titel hervorgeht, kein Klavierkonzert im eigentlichen Sinne. Nicht als selbständiges Individuum stellt sich das Soloinstrument hier dem Orchester gegenüber, sondern als dienendes Organ ordnet es sich dem sinfonischen Ideengefüge des Ganzen ein. Sind demnach der spielerischen Bewegungsfreiheit des Klaviers durch die Gesamtform gewisse Grenzen gesetzt, so hat gleichwohl der Komponist innerhalb des Klaviersatzes dem virtuosen Element genügend Raum geschaffen, um dem Solisten eine reizvolle Aufgabe zu bieten. In der Anlage des einsätzigen Werks tritt ein Streben nach architektonischer Rundung und Einheitlichkeit entschieden hervor. Dennoch vermißt man den letzten Ausgleich von Inhalt und Form. Am empfindlichsten wird das Gleichgewicht gestört durch das am Schluß eingeschaltete Gesangsolo (»O Weltenleuchten«), das durch Zuhilfenahme des Logos gewaltsam metaphysische Hintergründe in das Werk einzubeziehen versucht, zu denen dessen bescheiden begrenzter musikalischer Gehalt gar keine inneren Beziehungen hat.

Alfred Morgenroth

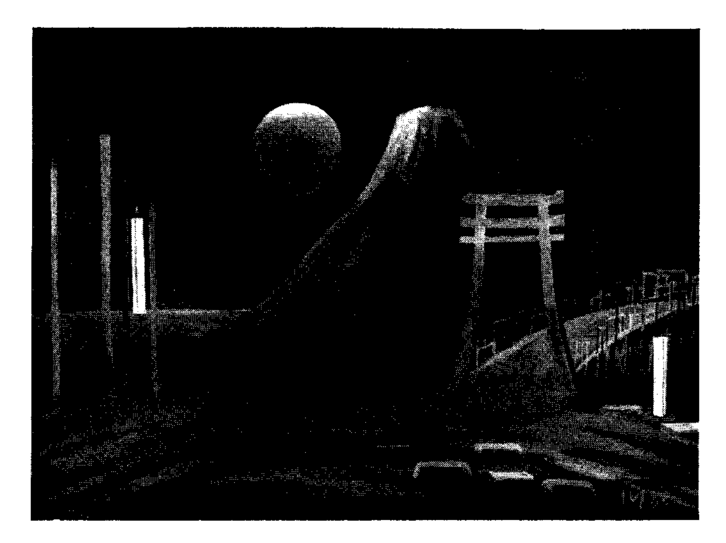
J. L. EMBORG: *Fünftes Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncell op. 53.* Verlag: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Das Neue suchenden, aber das Ungewohnte meidenden Quartettvereinigungen sei dieses artistisch gediegene, gründlich gebildete Werk »in antikisierendem Stil« bestens empfohlen. Vorausgesetzt jedoch, daß solche gemäßigten Elemente zugleich auch technisch einwandfreie Spieler sind. Denn die vorliegende, durchaus streichermäßig angelegte Arbeit stellt an die vier Ausführenden, namentlich aber an den ersten Geiger und den Bratschisten — im direkten Gegensatz zu einem gewissen Teil unserer jüngsten Literatur, die dem Nachschaffenden hauptsächlich nur Leseschwierigkeiten bereitet — fast keine diesbezüglichen Anforderungen, verlangt hingegen von ihnen desto mehr Ton- und Bogenkultur. Das dem Budapester Streichquartett gewidmete, aber nicht gerade ungarisch feurige, sondern vielmehr russisch-akademisch orientierte Opus besteht aus vier kurzen Hauptsätzen, die paarweise durch je ein noch kürzeres, ihr motivisches Material voranschickendes Intermezzo verbunden sind und ohne Pause ineinander überleiten. Der erste Satz, ein »Dansa fugata«, erhält durch die darin festgelegte lydische Grundtonart sein eigenes Gepräge. Neben der erhöhten Quarte und anderen aus Kirchentonarten abgeleiteten Momenten spielt — besonders im Schlußsatz — eine thematische Parallele in großen Terzen eine hervorragende Rolle, was seinerseits wiederum zur noch immer sehr gefährlichen und unratsamen Häufung der nach wie vor in Wagners uneingeschränktem geistigen Besitz verbliebenen übermäßigen Dreiklänge führt. Das Quartett fußt formal wie inhaltlich auf guten Überlieferungen und läßt aus seinem sauberen Satz und aus dem überall spürbaren architektonischen Streben auf redliches Wollen und einheitliche Musikbetrachtung des Verfassers schließen.

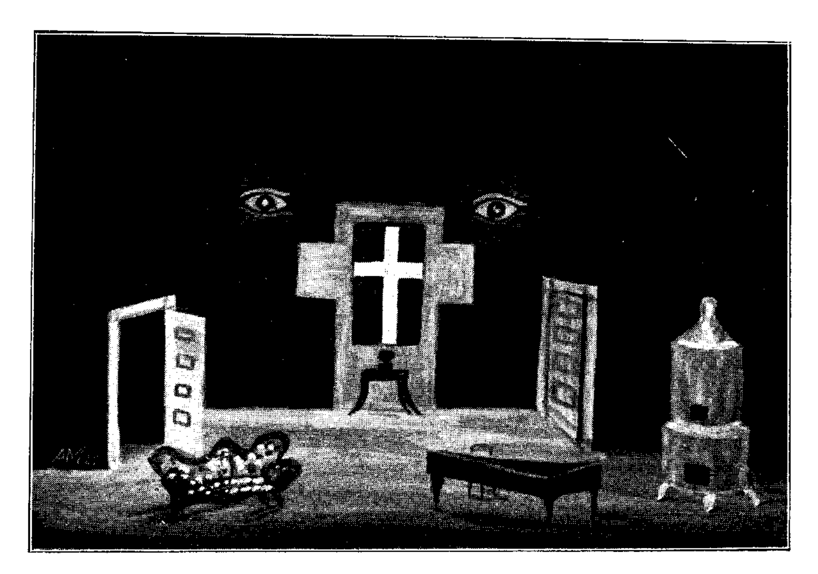
Alexander Jemnitz

ALEXANDRE TANSMAN: *Second Quatuor à Cordes. Kleine Partitur.* Verlag: Maurice Senart, Paris.

Wie rasch vollzieht sich der Erstarrungsprozeß im biologischen Werden neuer musikalischer Stilformen! Was gestern, aus revolutionärem Chaos erwachsen, keimhaft unbewußt, als tastendes Experimentieren, als subjektivster Ausdruck künstlerischer Neulandsehnsucht in Erscheinung trat, hat sich heute zum festen technischen System verdichtet. Aus dem Erz, das einige wenige mutige Pioniere aus dunklen, unbekannten Schächten heraufgeholt haben, ist, wo nicht lauteres Gold, so doch eine allgemeingültige Scheidemünze geprägt worden, über die heute jeder nach Belieben verfügt. Alexandre Tansman gehört zu denen, die sie mit lockerer Hand in Umlauf zu setzen verstehen. Mit der Geschicklichkeit des talentierten Eklektikers hat er sich die Ausdrucksmittel Debussys, Ravels, Schrekers und der



Clemens v. Franckenstein: Li Tai Pe



Offenbach: Hoffmanns Erzählungen
(Antonia-Akt)

Bühnenbilder von Alfred Mahlau für das Breslauer Stadttheater



Arthur Nikisch
Reliefporträt von Edmund Schröder

jungfranzösischen »Sechs« angeeignet und sich daraus eine Tonsprache konstruiert, die nach Grammatik und Syntax gewiß allen Anspruch hat, als »modern« bezeichnet zu werden. Irgendwelche individuellen Charakterzüge darf man allerdings in dieser formglatten, elegant gearbeiteten Musik nicht suchen. Es sei denn, daß man ihren gänzlichen Mangel an seelischer Spannkraft, ihre blutleere Blässe und schwächliche Erfindungsarmut dafür gelten läßt. »Junge Klassizität?« *Alfred Morgenroth*

MARIO LABROCA: *Streichquartett.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Ein transparentes, scharf rhythmisiertes Werk, das durch seine Einfachheit besticht. Eine Stimme steht auf einem Ton oder ist obstinat, während die anderen sich arabeskenhaft um diese Linie winden. Es fügt sich gut, daß der Schlußsatz zudem Rondoform hat. Überfluß an Erfindung ist nirgends festzustellen. Aber das Ganze klingt anmutig und musikalisch.

Erich Steinhard

A. RICCI-SIGNORINI: *Fantasia Burlesca.* Verlag: A. u. G. Carisch & Co., Mailand.

Burlesk ist bei dieser Fantasie schon die Vereinigung von Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Xylophon und Glockenspiel mit einem vierhändig zu spielenden Klavier. Trotz einiger schauerlicher Mißklänge entpuppt sich das Ganze doch als eine harmlos vergnügliche Angelegenheit, bei der die witzige Verwendung der einzelnen Instrumente noch mehr zur Geltung käme, wenn das Klavier nicht so überlastet wäre. Das Feinkomische bleibt bei der Häufung von mehr oder minder lustigen Einfällen nur für den Leser der Partitur erkennbar, während der Hörer mehr den Eindruck eines wirren Jahrmarktrummels hat. Aber auch der ist höchst amüsant und stellenweise verblüffend. *Richard H. Stein*

BERNARD JACKSON: *Pastoral Prélude von J. S. Bach.* Für kleines Orchester bearbeitet. Verlag: Oxford University Press, London.

Die Bearbeitung (für zwei Flöten, zwei Oboen und Streichquintett) ist geschickt gemacht. Die gelegentliche Trennung von Cello und Kontrabaß, die stilistisch sehr anfechtbar erscheint, hätte allerdings vermieden werden sollen.

Richard H. Stein

PETER WARLOCK: *Serenade für Streichorchester.* Verlag: Oxford University Press, London.

Offenbar ein Parergon. Sehr knapp in der Form, harmonisch recht interessant, mit seiner Vorliebe für bunte Verflechtungen von Septimen- und Nonenakkorden an Frederick Delius erinnernd, in melodischer Hinsicht gefällig, wenngleich belanglos.

Richard H. Stein

GUSTAVE KÖCKERT: *Childrens Dancing Party. Violon et Accompagnement de Piano.* Verlag: Ad. Henn, Genève.

— *Play-time Tunes for young Fiddlers.* Verlag: Chester Ltd., London.

Es gehört zu den schwierigsten und zugleich wichtigsten Aufgaben desjenigen Musiklehrers, dem Anfänger anvertraut sind, solchen Unterrichtsstoff ausfindig zu machen, der nicht nur dem jeweiligen Können und Auffassungsvermögen des Kindes entspricht, sondern auch echt künstlerischen Wert besitzt, so daß er den musikalischen Sinn des Schülers wirklich zu fördern vermag. Namentlich in der Violinliteratur macht sich der Mangel an derartigen Unterrichtswerken empfindlich bemerkbar, gibt es doch auf diesem Gebiete nichts, das sich mit Schumanns »Jugendalbum« oder mit den Sonatinen von Clementi vergleichen ließe. Daher wäre es dringend zu wünschen, daß die vorliegenden Sammlungen auch in Deutschland Verbreitung fänden; denn sie erfüllen die oben aufgestellten Forderungen durchaus und haben zudem noch das Gute, den Schüler in verschiedene Stilarten einzuführen. Die »Dancing Party« eröffnet ein anmutiger Walzer mit der Überschrift »La petite Viennoise«, mit deutlichen Anklängen an Johann Strauß. Ein »Souvenir d'Haydn« und ein »Souvenir de Chopin«, das eine natürlich ein Menuett, das andere eine Mazurka, geben dem Schüler, ohne seinem Verständnis im geringsten zu viel zuzumuten, einen Vorgeschmack von der Schreibweise der beiden Meister. Weiter bringt das Heft eine »Polka de Cendrillon«, deren Behandlung der Bässe etwas an den Dudelsack erinnert und deren Harmonik geradezu pikant genannt werden kann, einen langsamen Tanz, »La Marquise de quinze Ans«, dessen schöne Melodie in Moll ihn wohl zur wertvollsten Nummer der Sammlung macht, und zum Schluß eine »Marche comique, Les Pompiers de mon Village«, eine regelrechte Bumsmusik der Dorfmusikanten.

Das andere Heft beginnt mit einem ganz einfach gehaltenen »Cradle Song for the Doll« und schließt mit einem »Funeral March for the Doll«, der trotz technisch leichtester Ausführ-

barkeit scharfe Akzente des Schmerzes aufweist. Im zweiten der mit »An old Song« überschriebenen Stücke erscheinen die bekannten, die schottische Volksmusik charakterisierenden Vorschläge, und in dem stimmungsvollen »To sing in the Boat« wird sogar die schottische, noch aus der Keltenzeit stammende fünfstufige Tonleiter verwendet. Ebenso eng oder noch enger an das Volkslied schließt sich der »Spanish Song« an. Das ist leicht begreiflich, da sich der Autor als erfolgreicher Sammler spanischer Volkslieder betätigt hat. Aber dieses Stück ist das einzige, das zufolge seiner freilich echt spanischen rhythmischen Kompliziertheit zu schwierig sein dürfte. Als der Höhepunkt der Sammlung erscheint mir die »Sarabande«, die sich in Melodie und Begleitung dem Stil der Bach-Händel-Periode nähert und in dem Autor auch nach dieser Seite hin einen ebenso geschmackvollen wie geschickten Musiker erkennen läßt. *R. Hohenemser*

GEORG SCHUMANN: *Fünf Choralmotetten für vier- bis achtstimmigen gemischten Chor op. 71.* Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Diese Choralmotetten, die der Komponist der philosophischen Fakultät der Berliner Universität aus Dankbarkeit für seine Ernennung zum Ehrendoktor widmet, bezeichnen entschieden einen Höhepunkt in seinem Chorschaffen. Ein Meister ist hier am Werk, der nicht in einem Takte experimentiert, der weiß, was er will. Schon beim Lesen hat man nichts als reine Freude. Für große, leistungsfähige Chöre muß es eine Lust sein, sich mit diesen Stücken, die zwar schwere, moderne, aber höchst interessante und alle Klangmöglichkeiten ausnützende Musik in sich bergen, vertraut zu machen. Es erübrigt sich, von der Meisterhaftigkeit des Satzes zu sprechen und davon, wie die Stimmen untereinander gestützt sind, daß auch wirklich alles zu treffen ist und nicht nur auf dem Papier steht. Das Schönste an allem ist aber die poetische Seite der Kompositionen. In jeder Zeile ist man von neuem überrascht durch die Feinheiten, mit welchen der Inhalt der Choralstrophen beleuchtet und ausgedeutet ist, welches Gemüt und welche Gläubigkeit sich in ihnen offenbart. Das kann in dieser Weise nur ein Mann, der von Jugend auf in dem musikalischen und textlichen Inhalt unserer protestantischen Kirchenlieder gelebt hat. *Emil Thilo*

HANS GÁL: *Motette op. 19.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Diese achtstimmige Motette des Komponisten der »Heiligen Ente« dürfte schwerlich Eingang in Konzertsäle finden. Der Satz ist zwar nicht sehr kompliziert für das Auge geschrieben, die vielen harmonischen Schwankungen und Rückungen, sowie manche phraseologische Wendungen und Gänge sind aber so stark instrumental empfunden, daß für die Sauberkeit der Intonation große Gefahr droht. Immerhin bedeutet das noch kein Werturteil. Der Geschicktheit und Buntheit des klangvollen polyphonen Satzes steht eine nicht genügende Differenzierung verschiedener Stimmungen gegenüber. Man darf nicht an einen Melodiker von der Begnadung Brahms' denken, der ein ähnliches Thema im Requiem gesungen hat; was als Ertrag aus schwerer und kunstvoller Arbeit bleibt, ist nicht mehr als der Respekt vor einer artistischen Leistung. *Kurt Singer*

ARKADY TRÉBINSKY: *12 Préludes pour Piano.* Verlag: Maurice Senart, Paris.

Es gehört Mut dazu, nach Chopin und Debussy ein selbständiges Heft mit einem Dutzend Präludien herauszugeben. Man wird Trébinsky darob nicht tadeln; denn soweit es der französischen Musik möglich ist und soweit es ein eigener persönlicher Geschmack erlaubt, hat der Komponist die drohenden Gefahren nicht ungeschickt vermieden. Er ist von der Debussyschen Manier der programmatischen Überschriften, entsprechend der Einstellung unserer Zeit, abgekommen und läßt seine zwölf Stückchen nur mit Inhalt und Form im allgemeinen zum Hörer sprechen. Formal ist zu den kleinen Stückchen wenig zu bemerken. Aber Trébinsky schreibt einen durchsichtigen, wohlgepflegten, echten Klaviersatz, der vielleicht unnötigerweise einmal ins Virtuose ausartet, sonst aber, ohne nichts weniger als leicht zu sein, aus einem wahren Gefühl für die Besonderheiten des Klaviersatzes geboren ist. Der Faktur wäre hie und da eine reichere Abwechslung in der Metrik zu wünschen. Das rhythmische und noch dazu mitunter nicht besonders einprägsame Bild eines Taktes soll heute nicht mehr gleich acht Takte lang die Situation beherrschen. In der Stimmung sind die Präludien auf ruhige Beschaulichkeit, Heiterkeit, Melancholie, Walzertempo, Trauer usw. gestimmt und sind zu einem artigen Strauß in abwechslungsreicher Folge zusammengebunden, der sich sicher manche Freunde erwerben wird. *Hugo Daffner*

DAS DEUTSCHE LIED. *Ein Jahreskreis 1926.* Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Das Deutsche Lied im Jahreskreis ist ein Kalender, der statt der Bilder einmal Liederbeispiele enthält, um so Tag für Tag zum Singen der schönsten deutschen Lieder alter Zeiten aufzufordern. Nach Ablauf des Kalenderjahres behält das Ganze als Liederbuch seinen Wert. Die Idee verdiente es, auch für die nächsten Jahre verwirklicht zu werden.

Eberhard Preußner

PAUL MANDERSCHEID: *Liederbuch für Lyzeen, Oberlyzeen und Studienanstalten. Oberstufe, II. Bändchen.* Verlag: L. Schwann, Düsseldorf 1924.

— *Frauenchöre II.* Verlag: L. Schwann, Düsseldorf 1924.

Ein brauchbares Liedbuch, das die Liedliteratur aller Zeiten umfaßt. Der Anhang der einstimmigen Gesänge hätte ruhig fehlen können, so wie es auch in der sonst ganz gleichen Sammlung mit dem Titel »Frauenchöre« geschehen ist. *Eberhard Preußner*

ROCOCO. *Eine Sammlung von Gesängen des 18. Jahrhunderts*, bearbeitet und herausgegeben von *Bernhard Engelke.* Steingräber-Verlag, Leipzig.

Diese Sammlung von Gesängen des 18. Jahrhunderts enthält, ohne das weite Gebiet erschöpfen zu wollen, in der Hauptsache Lieder der norddeutschen und Berliner Schule. Zum Beispiel die Gesänge Ph. Emanuel Bachs sind von einer Echtheit der Empfindung, daß sie auch heute noch selbst im Konzert ihre Wirkung tun würden. *Eberhard Preußner*

HEINRICH MÖLLER: *Das Lied der Völker. Bd. 1 russische, Bd. 4 keltische Volkslieder.* Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Die beiden Hefte dieser umfangreichen Sammlung kommen unserem Bedürfnis weit entgegen, die Musik anderer Völker und deren einzelner Stämme intensiver als bisher kennen zu lernen. Ist doch gerade das neue Schaffen großenteils enger als vorher mit nationalen Eigentümlichkeiten durchsetzt. Die beiden Hefte liefern mit ihrem reichhaltigen Material auch eine Reihe von Liedern, die anschauliche Beispiele einer primitiven pentatonischen Melodik sind. Die Klavierbearbeitungen stammen öfters von landeingesessenen Spezialkennern und sind als solche zum Teil von hohem Kunstwert. Die anschauliche und überzeugende, land- und stammechte, ursprüngliche Wirkung der Sammlung freilich hängt — verzichtet man nicht ganz auf die »Bearbeitungen« und hält sich nur an die Melodie — weniger von der allein »künstlerischen« Fassung der Lieder als vielmehr von dem »Takt« des Bearbeiters ab.

Siegfried Günther

FRITZ VON BORRIES: *Vier Kinderlieder von Christian Morgenstern. Für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, op. 4.* Verlag: Fr. Kistner & C.F.W. Siegel, Leipzig.

In der Zeit der Zerfahrenheit, der kranken Nerven, der grüblerischen Musik übt der gottbegnadete Humorist Christian Morgenstern auf die Musiker eine doppelte und dreifache Anziehungskraft aus. Seine unvergleichliche Gabe, eine Situation in konzentriertester Form aufzufangen, reizt zu musikalischer Nachahmung. Der Musiker allerdings hat den schwierigeren Stand, weil er mit einer Materie arbeitet, die keine eindeutige Bestimmtheit kennt. Dafür hat er den Vorteil, daß er den stimmungsmäßigen Unter- und Hintergrund breiter, aber auch intensiver ausmalen kann. Die Tatsache, daß zu Christian Morgenstern die modernsten Komponisten und die Musiker konservativer Observanz flüchten, gibt zu denken. Jeder holt sich etwas bei ihm und aus ihm. Nicht selten geht es da ohne Gewaltsamkeiten ab, wie Referent aus mancher handschriftlichen Komposition weiß, die ihm zu Worten Morgensterns in den letzten Monaten unter die Augen gekommen ist. Eine erfreuliche Erscheinung sind die vier Lieder Borries'. Vor allem schon deswegen, weil sie frisch erfunden sind und in der Melodie kindlich anmuten. Der feine Musiker, der mit verhältnismäßig bescheidenen Mitteln gute Wirkungen zu erzielen versteht, spricht aus der Klavierbegleitung. »Traumliedchen« und »Winternacht« stehen einander stimmungsgemäß nahe, die »Nächtliche Schlittenfahrt«, die den Kleinen das Gruseln beibringen könnte, und das kecke Liedchen von den »Drei Spatzen« sind kontrastreiche Genrestückchen. Alle vier werden im Konzertsaal sicher dankbaren Anklang finden.

E. Rychnovsky

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

OPER

BERLIN: Der Wiedereintritt *Leo Blechs* in die *Staatsoper* beginnt sich auszuwirken. Stetige Arbeit und weiterer Ausbau des Spielplans sind von ihm zunächst zu erwarten. Es ist anzunehmen, daß seine Tätigkeit an der Seite *Erich Kleibers*, den wir keineswegs unterschätzen wollen, für den Bestand des Hauses wertvoll, ja lebenswichtig sein wird. Ob freilich die Neueinstudierung des verblichenen »Rienzi« eine Notwendigkeit war, darf zweifelhaft erscheinen. Sie vollzog sich in allen Ehren, aber ohne tiefere Wirkung. Die Wiederauffrischung von »Aida« unter der erprobten Leitung Leo Blechs, der freilich damit auch Verdis Tempi wiederherstellte, mag als Gewinn verzeichnet werden. So sehr nun die Gesamthaltung der Aufführung anzuerkennen ist, muß doch gesagt werden, daß schon bei dieser Gelegenheit der Unterschied Blechs und Kleibers in der Durchschattierung des Orchesters klar hervortrat. Keine Frage: Kleiber durchnervt das Orchester in höherer Art. Mag sein, daß gelegentlich einem Werk, wie hier der Verdi-Oper, Gewalt angetan wird; aber im allgemeinen wollen wir doch dieses Plus an Ausdrucksfähigkeit nicht missen. Das war sogar am »Parsifal« zu beobachten, den Kleiber übernommen hatte. Nicht ohne ein gewisses Mißtrauen mußte der Zuhörer an diesen Parsifal herangehen. Denn ohne weiteres ist klar, daß dies nicht gerade Kleibers ureigenstes Gebiet ist. Ruhe und Gemessenheit, Feierlichkeit und Gläubigkeit scheinen seiner Natur entgegengesetzt. Aber man erlebte eine Überraschung. Mit außerordentlichem Feingefühl ließ der Dirigent mehr das Werk auf sich wirken, als daß er dessen Darstellung sehr tätig beeinflußte. Immerhin ist ja der »Parsifal« Wagners für den unbefangenen Zuhörer und für den einsichtsvollen Kenner der Wagner-Psyche keineswegs nur ein feierliches Werk, sondern noch stark mit den Spuren früherer Kämpfe behaftet. Noch zittert Erregung in dieser Musik, die mit dem gleichmäßigen Schritt der Heiligkeit zurückgedrängt, gebändigt, aufgehoben werden soll. Ist also die Parsifaldeutung Kleibers nicht gerade als authentisch zu betrachten, so wandte sie sich doch nicht gegen den Geist dieses vielfach durchfurchten Spätwerkes. Besetzung und Inszenierung des Werkes boten nichts Neues.
Die *Städtische Oper* körpert »Così fan tutte« in ihren Spielplan ein. Es liegt System in diesem Ausbau des Repertoires nach der Seite Mozarts. Auch diese Aufführung unter *Bruno Walter*, der die Regie des Münchener *Josef Geis* hilfreich zur Seite stand, bedeutet ein Meisterstück, wie es kaum sonst wohl zu sehen und zu hören ist. So sehr alles auf Ensemblewirkung gestellt ist: auch die Intensität und das Niveau der Einzelleistungen sind ungewöhnlich. *Grete Stückgold*, schon als Elisabeth im »Tannhäuser« mit größtem Erfolg erschienen, ist eine Fiordiligi von solchem Reiz des Gesanges und des Spieles, *Maria Olszewska* als Dorabella beherrscht so liebenswürdig und eindrucksvoll die tieferen Register, daß man dieses Paar als nahezu vollkommen bezeichnen kann. *Lotte Schöne*, Despina, verfügt über eine Routine, die vor allem dem Parlando zugute kommt, während das Arioso nicht seinen vollen Wert erhält. Der Tenor *Josef Burgwinkel*, früher Bariton, ist zwar noch nicht völlig in sein neues Stimmrevier hineingewachsen, findet aber manchmal für den Ferrando den echten Ton. Der Guglielmo des niemals versagenden *Wilhelm Guttmann*, der mittlere Alfonso *Desider Zadors* runden dieses Ensemble ab, das bis in alle Einzelheiten abgetönt ist. Und die gewiß nicht aufregenden, durch Arien langgezogenen Geschehnisse spielen sich in Innen- und Außenräumen ab, die *Emil Praetorius* mit erlesenem Geschmack ausgestattet hat. *Adolf Weißmann*

AUGSBURG: Das Defizit des Stadttheaters ist gegenüber dem Vorjahr noch erheblich gestiegen und hat nun die Höhe von fast 600000 Mark erreicht. Und für diesen pekuniären Einsatz betrug der ideelle Gewinn: Eine gute »Figaro«-Einstudierung, in einer Neuinszenierung nach Entwürfen *Ludwig Sieverts* (Frankfurt), unter der Spielleitung *C. Häuslers* und Kapellmeisters *Joseph Bach*; die durch *Maje Dorbachs* Gastspiel als Christine gebotene Erstaufführung des »Intermezzo« und die Erstaufführung von »Li-Tai-Pe« mit *Max Hofmiller* (München) als Gastregisseur, der diese Aufführung weit über das sonst hier übliche Mittelmaß erhob. An sonstigen noch guten Aufführungen wären zu verzeichnen die »Meistersinger«, »Fidelio«, »Gianni Schicci« und vielleicht noch die »Schneider von Schönau«. Abgesehen von der sonstigen Mittelmäßigkeit des Repertoirs und der Wahllosigkeit der Spielplanfolge waren die Aufführungen sonst entweder mangelhaft oder ungeklärt. Aber trotz der Einsicht der katastrophalen Verhältnisse hat die Stadt dieses wahrlich »zum

Gesamtbild des städtischen Charakters gehörende« Theater in gleicher Form für die nächste Saison auf sich genommen, d. h. daß die Stadt, deren Absichten mit denen des Theaters wohl identisch sind, mit der durch dieses öffentliche Institut dem deutschen Geistesleben gebotenen Mithilfe am künstlerischen Aufbau der Zukunft zufrieden ist und, wenn auch schweren Herzens, die Mittel gewährt, diese kompromißhafte Verkoppelung von Kultur- und Geschäfttheaterbetrieb weiter zu führen, trotzdem er seine Schäden zu Ungunsten des theaterbesuchenden und größeren Teils nicht immer Theater besuchenden Publikums eindeutig erwiesen hat. *Ludwig Unterholzner*

BREMEN: Das Ereignis des letzten Monats sollte eine reichlich späte Erstaufführung von *Ferruccio Busonis* Arlecchino werden. Wir sind von der neuen Musik in der Provinz zu sehr abgeschlossen. Unsere Fortschrittler triumphierten im voraus. Leider vergeblich. Der Arlecchino kam, man sah und hörte — und ging zum Tanz-Gastspiel *Valeska Gert* über, das dem Busonischen leichten, allzu leichten Capriccio als hors d'œuvre folgte. Dies Hors d'œuvre und sein Variété-Hautgoût (es geht wirklich nur französisch) schlug mit seiner raffiniert gepfefferten, aber zweifellos genialen Tanzausdruckskunst den allzu zarten, auf rein intellektueller Basis konstruierten und nervenschwachen Arlecchino tot. Er leidet aber auch an einem Überreichtum des Kunstwissens (was mit Schöpferkraft nicht zu verwechseln ist) und an tausend parodistischen Einfällen, die nicht originell sind. Dazu sind die Antitonalitätschäkereien durchaus harmloser Natur. Leider aber zeigen beide, der Arlecchino sowohl wie das Montmartre-Variété der Valeska Gert (eine tanzende Verjüngung der »göttlichen« Yvette Guilbert), wie weit unser sog. deutscher Opernspielplan vom allmählich sagenhaft gewordenen Deutschtum entfernt ist und wie er sich immer weiter loslöst vom Verständnis des ehrlichen Musikliebhabers. Und dabei wundern sich die für die Riesendefizits Verantwortlichen noch, daß die Theater, auch die Oper, immer schlechter besucht werden. Wenn die Italiener und die Operette dreiviertel des Spielplans einnehmen und von dem anderen Viertel wieder dreiviertel höflich den übrigen Ausländern zugestanden wird, dann wundere man sich nicht, wenn das Publikum dem deutschen Rest ebenso mißtrauisch gegenübersteht, wie die deutschen Theaterleiter.

Gerhard Hellmers

BRESLAU: *Josef Turnau* schätzt die frühen Operetten von Johann Strauß offenbar sehr hoch. Nach »Indigo« brachte er uns nun auch den »Karneval in Rom«, der textlich ein wenig vernünftiger, musikalisch aber eher noch schwächer ist, als Straußens Erstling auf dramatischem Gebiete. Die Aufführung geriet flott und frisch, konnte aber doch wiederum nicht verhehlen, daß in der Mehrheit Opernkräfte am Werke waren, die sich nicht ganz leicht in die Tollheit der Operette einfühlen können. Als späte Novität wurde Ermanno Wolff-Ferraris Burleske nach Goldoni »Die vier Grobiane« vorgeführt. Das ziemlich karge, Spießbürgereien harmlos verspottende Libretto wird durch die amüsante, spielerische, stellenweise gar zu leicht gewichtete Partitur, die in *Ernst Mehlichs* geistreicher Auslegung Leben und Laune sprühte, gerade noch über Wasser gehalten. Den artistischen Stil der opera buffa trafen von den Solisten am sichersten die Vertreter des Ehepaares Lunardo, *Julius Wilhelmi* und *Luise Heß*, nach ihnen *Helene Mirkow* als kokette Donna Felice. Nicht allzu gut bekam es der typisch venetianischen Vorbiedermeier-Komödie, daß der Regisseur *Hans Steinschneider* sie zwar ganz witzig, aber »zeitlos«, also ohne venetianischen Akzent, inszeniert hatte. Für moderne Regieexperimente ist die Gelegenheit wohl doch zu wenig ergiebig. Eigenwilligkeiten der Regie (Josef Turnau) beeinträchtigten einigermaßen auch die beiden jüngsten, sehr sorgfältigen Neustudierungen: Verdis »Rigoletto« und »Otello«. Für den tragischen Narren von Mantua setzte sich *Karl August Neumann* mit einer außergewöhnlich interessanten darstellerischen Leistung ein, während der nicht gerade an Leidenschaft starke Otello *Peter Unkels* wohl eher als Sänger durchgreifen dürfte, sobald er seiner großen Stimme völlig Herr und gesonnen sein wird, sie restlos einzusetzen. Dies war bei der Erstaufführung nicht der Fall. Die beiden stärksten Gestalten des Abends waren der scharf profilierte Jago des *Richard Groß* und die sehr liebliche, feinstimmige Desdemona der *Käte Heidersbach*. *Helmut Seidelmann* dirigierte, nicht ganz mit der gerade für den »Otello« erwünschten »rabbia«, aber doch mit vollkommener und großzügiger Beherrschung des wundersamen Werkes. *Erich Freund*

DRESDEN: Die Ballettmeisterin *Ellen v. Cleve-Petz* hat den originellen Versuch unternommen, Mozarts unter dem Titel »Eine kleine Nachtmusik« bekanntes G-dur-Quintett

tänzerisch auszudeuten. Man sah eine harmlose Szenenfolge aus dem amoureusen Gesellschaftsleben des Rokoko, die ganz geschickt der Musik angepaßt war und in sauberer, von einem stilisierten Bühnenbild und prächtigen historischen Kostümen unterstützter Ausführung recht gut gefiel. Ein großes Ereignis war die Erstaufführung von Verdis neuerdings wieder mehr beachteter Oper »La forza del destino«, die man unter dem Titel »Die Macht des Schicksals« in neuer deutscher Übersetzung von *Franz Werfel* gab. Das Ereignishafte war freilich nicht diese Übersetzung des bekannten Dichters, die zwar der verworrenen Handlung etwas psychologische Motivierung verleiht, aber sprachlich recht bombastisch und nicht immer sanglich ist. Sondern ereignishaft war einzig und allein Verdis Musik, die der theatralisch nicht unwirksamen Szenenfolge dramatischen Atem verleiht. Sie hat einige Momente von überirdischer Schönheit: die Gesänge des Priors und der Mönche, die Leonora auf den Weg zur Buße geleiten, atmen eine Weihe, die den Verdi des Requiems oder der Pezzi sacri ahnen läßt und vielleicht schon übertrifft. Andererseits deutet die mit göttlichem Humor erfaßte Groteskfigur des dicken Klosterbruders Molitono die fröhliche Genialität des »Falstaff« voraus. Dazwischen steht der gangbare temperamentvolle Operntton des mittleren Verdi, teilweise stark an »Maskenball« anklingend, aber doch voll neuer schöpferischer Kraft: ein prachtvoll gesteigertes Liebesduett gleich zu Anfang, dann die edle Ballade des Carlo, die schwärmerische Tenorarie, die drei Duette zwischen Tenor und Bariton, die mit dem berühmten »In dieser feierlichen Stunde« in Todesstimmung beginnen, um weiterhin zu immer gewaltigeren Temperamentsausbrüchen zu werden, der dämonische Rachemonolog des Carlo, die zarten, in weltflüchtige Sehnsucht ausklingenden Arien der Leonora — das sind ebensoviel Beispiele für die unverwüstliche Wirkungskraft wirklich genialer Melodik. Nicht zu vergessen der farbigen und rassigen Orchestersprache, in die diese Melodik gekleidet erscheint. Die Dresdner Aufführung war glänzend, nicht zuletzt dank den prachtvollen Stimmen *Pattieras*, *Burgs*, *Plaschkes* und *Meta Seinemeyers* in den Hauptrollen. Aber auch *Fritz Busch* als musikalischer Leiter hatte sich mit Temperament in den südlichen Stil der Partitur eingelebt, und *Mora* als Regisseur verlieh dem Spiel die gebotene theatralische Unterstützung. Es gab denn auch einen Erfolg, der ebenfalls etwas von südländischer Lebhaftigkeit an sich hatte.

Acht Tage nach diesem bedeutsamen Abend erlebte man die *Uraufführung* des Operneinakters »Der Protagonist« von dem jungen Neutöner *Kurt Weill*. Hier war das äußere Bild wesentlich anders. Das Werk wurde mit starkem Beifall, aber auch mit Pfeifen und Pfuirufen empfangen. Beinahe etwas zuviel Ehre für eine doch nur sehr zweitklassige Angelegenheit, als welche sich dieser »Protagonist« bei näherem Zusehen herausstellt. Er hätte freilich etwas anderes werden können, kraft seiner dichterischen und theatermäßigen Werte. Für diese tritt kein Geringerer als *Georg Kaiser* ein, der mit diesem »Akt Oper« ein Stück vollwertiger Dramatik gegeben hat. Der Protagonist ist der Führer einer Shakespeareschen Komödiantentruppe. Er tötet in grausiger Vermengung von Theaterspiel und Wahrheit seine Schwester. Es ist also das Bajazzomotiv, jedoch aus den Bahnen einer bloßen Eifersuchtstragödie in gewähltere psychologische Sphären erhoben. Dazu eine äußere Aufmachung, wirkungsvoll schon durch das historische Gewand, auch durch das nie versagende »Theater im Theater« und durch scharf gegensätzlichen Wechsel von burleskem Scherz und düsterem Ernst. Weills musikalische Kräfte konnten aber mit alledem nicht Schritt halten. Seine Musik gewinnt Stimmung erst ganz am Ende der etwa einstündigen Oper. Da ist die Tragik mit ein paar dunklen Orchesterfarben und Harmonien nicht ohne Wirkung eingefangen. Die ganze vorangehende Entwicklung aber erscheint in artistische Verlegenheitsmusik gekleidet, die nicht einmal wirklich gekonnt ist, von schöpferischer Individualität ganz zu schweigen. Im übrigen ist's »Neue Musik«, das heißt atonal, linear, kakophon, melodiefeindlich. Aber all das gäbe ja nicht den Ausschlag, wenn sie nur wirklich talentvoll wäre. Die Dresdner Aufführung wurde eine Sehenswürdigkeit durch die fabelhafte Leistung *Curt Tauchers*, der in der Titelrolle eine darstellerische Kraft entfaltete, wie sie selten auf der Opernbühne gesehen wird, desgleichen durch die Regie *Gielens*, die mit bezwingender Eindrucksstärke kulturhistorische Realistik mit symbolhafter Bildwirkung verschmolz. *Fritz Busch* und die Staatskapelle bemühten sich, das Dorngestrüpp der Partitur so zugänglich wie möglich zu machen. Wenn das vielfach nicht gelang, so war's nicht ihre Schuld.

Eugen Schmitz

DÜSSELDORF: »Così fan tutte« erlebte im Kleinen Haus eine entzückende Wiedergabe. Debussys feine »Spielzeugschachtel« wurde in ihrer Wirkung durch ein Spar-Orchester beeinträchtigt. Zur *Uraufführung* gelangte *Ernst v. Dohnányis* romantische Oper »Ivas Turm«. Der Text von *Hanns Heinz Ewers* ist an Sentimentalität ebenso reich, an psychologischer Vertiefung und innerer dramatischer Gestaltung ebenso arm wie der zu den »Toten Augen«. Dabei hätte sich aus dem Stoff (einer ungarischen Volkssage) etwas wirklich Schönes und Tiefes machen lassen. An dramatisch wichtigen Stellen tritt — sehr zum Vorteil der Verständlichkeit — das gesprochene Wort mit leichter instrumentaler Untermalung in seine Rechte. Glücklicherweise geht Dohnányi der von Äußerlichkeiten behafteten textlichen Behandlung des Themas nicht sklavisch nach, sondern versucht zu vertiefen, wo sich trotz der Schwierigkeit eine Möglichkeit dazu bietet. Der hierdurch entstehende Bruch in der Gesamtgestaltung wird durch seinen Idealismus wesentlich gemildert. Besonders fein ist die Kunst der Übergänge von Szene zu Szene und die strenge motivische Durcharbeitung (die fast überall auf das »Leitmotiv« verzichtet und statt dessen sinfonisch auszubauen sucht). Doch alle Schönheiten in ihrer Noblesse und Herbheit können nicht verschleiern, daß fast die ganze Musik aus zweiter Hand empfangen ist. *Heinz Hille* — nunmehr zum Intendanten ernannt — hatte vor allem die Massenszenen sehr fein diszipliniert. Außer dem tüchtigen musikalischen Leiter *Erich Orthmann* verdienen besonders *Käte Esche*, *Emmi Senff-Thieß* und *Ludwig Roffmann* erwähnt zu werden. *Carl Heinzen*

HAMBURG: An der Unergiebigkeit des Spielplans der Stadttheateroper, wo auch Janáčeks »Jenufa« nach drei Aufführungen den Sandbänken des Archivs zugewiesen wurde, hat sich eine Wandlung zum Besseren und eine Mehrung der Teilnahme des guten Opernpublikums nicht eingefunden. Eine Neu-»Einübung« des Lortzingschen »Zar«, in der *Max Lohfings* van Bett den eigentlichen Anziehungspunkt bedeutete (nach wie vor), kam szenisch nicht besser als vorstädtisch heraus. Die Sorge um Verringerung des Fehlbetrags zeitigt allerlei Gastspiele, unter denen das von *Rose Ader* das ergiebigere, das von *Emil Schipper* das belanglosere gewesen. Auch das Bemühen, den Bestand an besseren Kräften zu mehren, hat in der langen Reihe von Gästen auf Verpflichtung kaum Nennenswertes ergeben. Die Intendanz (*Sachse*) ist fast völlig unauffällig geworden und scheint (um mit jenem van Bett — als »Obrigkeit« — zu reden) »nur noch eine Vermutung« im Betriebe. *Wilhelm Zinne*

LEIPZIG: Ein bemerkenswertes Zeichen für den künstlerischen Aufstieg der Leipziger Oper ist die Art, wie das Institut seinen diesjährigen, gelegentlich der Leipziger Messe ihm obliegenden Verpflichtungen nachkommen konnte. Während früher diese Meßfestspiele in der Oper fast nie ohne Zuziehung berühmter auswärtiger Gäste veranstaltet wurden, konnten dieses Mal die ganze Woche Vorstellungen aus dem laufenden Opernspielplan den Gästen aus aller Herren Ländern als besonders festliche Vorstellung dargeboten werden. Im übrigen beschränkte sich die Arbeit der Oper in den letzten Wochen auf einige Neueinstudierungen. Der Operndirektor *Walter Brügmann* ehrte das Andenken seines Lehrers *Hans Löwenfeldt* durch eine Neueinstudierung von Offenbachs »Orpheus in der Unterwelt« in dessen Einrichtung. Sie fand, dank auch der ungewöhnlich talentierten Dirigentenleistung des jungen *Georg Sebastian*, beim Publikum starken Beifall. Ich für meine Person vermag mich mit dem Eindringen eines offenkundigen Revue-Stils in die Operette (und noch dazu in die klassische) nicht zu befreunden. *Gustav Brecher* erneuerte die jahrelang nicht gegebene Oper von Saint-Saëns »Samson und Dalila«, in der Hauptsache wohl, um unserer ausgezeichneten ersten dramatischen Altistin, der von Bayreuth her rühmlichst gekannten *Lotte Dörwald* Gelegenheit zu geben, in einer tragenden Rolle ihr großes Können zu beweisen. *Adolf Aber*

MANNHEIM: Unsere Bühne steht, was ihren musikalischen Bezirk angeht, gegenwärtig in dem Stadium des Lohnkampfs, den das Orchester des Nationaltheaters gegen die städtische Verwaltung führt. Es sind da die Fragen der Altersversorgung, des geplanten Abbaues einiger Kräfte, Einkommenreduktionen anderer, die die Gemüter lebhaft erregen. Unsere Kammermusiker möchten gerne städtische Beamte mit allen Sicherheiten solcher werden, und der Stadtverwaltung liegt vor allem daran, die Orchestermitglieder in das zu gründende Pensionsinstitut des über deutsche Gaue verbreiteten gemeinnützigen Theaterverbands zu überführen. Das Orchester hat seine ge-

nossenschaftliche Vertretung, den deutschen Musikerverband in Berlin zu Hilfe gerufen, und dieser hat über das Nationaltheater die Sperre verhängt. Es darf also fürs erste kein Mitglied dieses Verbands eine Stellung, auch nicht eine Aushilfsstellung an diesem Theater übernehmen. Wir sind demgemäß in Orchesterfragen zunächst einmal in Gottes Hand. Wenn einer oder der andere unserer tüchtigen Bläser dienstunfähig werden sollte, so wird es unmöglich sein, ihn zu ersetzen. Schon heute vermissen wir die Pikkoloflöte in Beethovens 5. Sinfonie, vermissen die Baßtuba in Tannhäuser und Meistersinger, gehen an Parsifal mit zwei Flöten, einer restringierten Oboenpräsenz heran, zittern um jedes unserer Hörner, haben schon seit geraumer Zeit keine Bühnentrompeter mehr in Tannhäuser und Lohengrin und was dergleichen Miseren mehr sind. Das peinlich ärgste an der Situation ist dies, daß kein Ende abzusehen ist, das den so notwendigen Frieden bringen sollte. Man wird so lange der Devastation dieses prächtigen Orchesterkörpers zusehen, tatenlos zusehen, bis kein Arzt mehr helfen kann.

Wilhelm Bopp

MÜNCHEN: Die Neueinstudierung von Debussys »Pelleas und Melisande« durch die Staatsoper brachte erneut den Beweis, daß diese Oper des großen französischen Neuerers wohl als Programmwerk der impressionistischen Kunst einer nervös vibrierenden Stimmungsmalerei, als geistreiches Stilexperiment von unerbittlicher Konsequenz immer höchstes Interesse erwecken wird, dem lebendigen Theater aber nichts bedeutet, heute so wenig wie zur Zeit ihrer Entstehung. Die Aufführung, von *Karl Böhm* mit Sorgfalt geleitet, litt unter einer gewissen stofflichen Schwere. Um das bühnenscheue Werk zu inszenieren, war *Kurt Barré* aus Darmstadt als Gast verpflichtet. Er überraschte nicht durch Eigenzüge. Ausgezeichnet war *Berthold Sterneck* als Golo; auch *Anna Frind* (Melisande) und *Fritz Fitzau* (Pelleas) boten sehr Gutes, nur waren beide um einige Grade zu »gesund« für diese überfeinerte, sensible Nervenkunst. Das Publikum verhielt sich, wie zu erwarten, sehr zurückhaltend.

Einen schweren, kaum zu ersetzenden Verlust hat die Staatsoper durch das plötzliche Hinscheiden des hervorragenden Baritonisten *Friedrich Brodersen* erlitten. In der Vollkraft seiner Jahre und Kunst ist er dahingegangen. Seit 1903 in München, war er ein Vorbild gewissenhafter, treuer Pflichterfüllung, ein Sänger und Darsteller von unbedingter Ehrlichkeit und Wahrhaftigkeit, rein und schlicht, wie sein Menschentum, mit dem er seine Kunst durchglühte.

Wilhelm Krienitz

NÜRNBERG: Die Erstaufführung von Walter Braunfels' lyrisch-phantastischem Spiel »Die Vögel« erfüllte nicht die Erwartungen, die man im allgemeinen auf das Stück nach seinen ersten starken Erfolgen in München, Köln und Berlin gesetzt hatte. Zunächst sind die Konflikte, die hierbei von vornherein durch das bühnenfremde, dramatisch unmögliche Textbuch gegeben sind, unüberwindbar. Von der Musik bleiben heute noch die feinerfühlten, tief innerlichen lyrischen Szenen in ihrer unspekulativen Klangschönheit und Gefühlsreinheit, Blüten einer echt deutschen Romantik. Nimmt man das Ganze jedoch in seiner zu primitiven Faktur, in seiner anspruchslosen Harmonik und symmetrischen Phraseologie, so empfindet man doch nicht viel mehr als einen Eklektizismus, der von Pfitzner und Strauß am meisten abhängig ist, ohne die Größe dieser Vorbilder irgendwie erreicht, geschweige durch neue musikalische Momente erweitert zu haben. Die Aufführung hatte in *Bertil Wetzelsberger* einen hingebungsvollen und feinfühlenden musikalischen Leiter. Das Bühnenbild war von *Karl Gröning* durch einen silbernen Vorhang als Prospekt, der eine Fülle von Beleuchtungsmöglichkeiten zuließ, sehr glücklich gestaltet, dagegen berücksichtigte die Spielleitung *Paul Grüders* in dieser phantastischen Vogelgeschichte viele Regievorschriften zu wenig, so daß man selbst von den spärlichen Vorgängen, die die Bühne bietet, einen zu kümmerlichen Eindruck hatte. Sonst bot der Spielplan keine wesentlichen Begebenheiten.

Wilhelm Matthes

PARIS: Die Opéra brachte uns als ihre 314. Vorstellung Glucks »Alceste«. Seit hundert Jahren ist das Werk von ihr vernachlässigt worden, denn die einmaligen Wiederaufnahmen 1861 (mit der Viardot) und 1866 (Marie Battu) sind kaum zu rechnen. Die Hauptrollen werden heute von *Germaine Lubin*, die sich als große lyrische Sängerin erwies, bestritten, und Herrn *Thill*, dessen Admet es zwar an majestätischer Größe mangelt, der aber über eine herrliche Tenorstimme verfügt. Die Rolle des Herkules ist, wie in der Wiener Originalversion, gestrichen. Die Ausstattung im altertümlichen Stil von riesigen Ausmaßen rahmt eindrucks-

vollst die »opera seria« Glucks und Calzabigis ein. Die Tänze nach Einfällen von Frau *Nijinska* und die Bewegung der Chormassen wirken wie Freskomalereien, wie belebte Flachreliefs und geben dem strengen Bau des Werkes den rechten Boden. Die von *Chéreau* einstudierten Chöre (mirabile dictu et auditu) erfüllen ihre so wichtige und fast nicht endenwollende Rolle mit einer bis zu diesem Tag in der Opéra nicht gekannten Vollendung. Der Erfolg der Aufführung war sehr groß und man kann wohl sagen — unerwartet. Unsere Zeit bringt eben Überraschungen. *Rühlmann* leitete das Orchester mit gewohnter Autorität. — Und wieder ist es Gluck, aber der Gluck der komischen Oper, der in der »Petite Scène« von *Xavier de Courville* neu belebt wurde. Courville hat dort bereits mit Mozarts »Bastien und Bastienne« wie Glucks »L'Ivrogne corrigé« und »Die Pilger von Mekka« bekanntgemacht. Jetzt bietet er uns »Le Cadi dupé«. Diesen 1761 am Wiener Hof gespielten komischen Akt nach einem derzeit in Paris gegebenen französischen Stück mit Musik von Monsigny hat Courville — der Schöpfer auch der Ausstattung und Kostüme — nach der von Max Arend aufgefundenen Hamburger Partitur (1783) und dem in Washington aufbewahrten französischen Text von Lemonnier wiederhergestellt. Die Liebhabertruppe der »Petite Scène« und das von *Felix Rougel* geleitete, sich ebenfalls aus Dilettanten zusammensetzende Orchester haben eine ganze Woche hindurch mit beispiellosem Eifer diese unbekannte komische Oper Glucks zur Freude der privilegierten Zuschauer dieser Vereinigung gespielt. *J. G. Prod'homme*

PRAG: Die Leere am Geschehen — ich bespreche die Spielzeit bis Ostern — kann keineswegs als Atemholen vor großen Ereignissen gedeutet werden. *Alexander Zemlinsky*, entschieden ein Künstler von Format, ist ganz in den Hintergrund getreten. Ein Mann, von glänzender Begabung, ein Temperament vom Blute Klemperers, *Hans Wilhelm Steinberg* beherrscht das Gesamtrepertoir des *Deutschen Theaters*, soweit man von einem solchen reden kann. Mit zwei Erstaufführungen konnte er seine auffallenden Qualitäten ins Licht stellen. Umberto Giordanos »Mahl der Götter«, das Werk eines Mascagni-Epigonen kann vom musikalischen Standpunkt nicht ganz ernst genommen werden. Ein in die Renaissance verlegter Verismostil läßt vokale Knalleffekte und ein unglaublich kitschiges Orchester den Spießern zum Wohlgefallen erklingen. Eine dankbare, höchst dankbare Oper für schöne Stimmen und für ein Abonnementpublikum wie geschaffen. Man bedauerte die große Sängerin *Susanne Jicha-Götzl* in der Rolle der Courtisane und das Theater, dem ein übler Berater zu diesem Kunstwerk verholfen hat. Von *Hans Gáls* »Heiliger Ente« hat man mehr erwartet. Man hat den Verfasser als gediegenen Könner immer zu schätzen gewußt. Auch hier ist die Arbeit durchaus anzuerkennen, und ein gewisser Geistreichtum macht sich stellenweise bemerkbar. Aber eine *komische* Oper oder eine *moderne* komische Oper oder eine *exotische* moderne komische Oper ist die »Heilige Ente« gewiß nicht. Der Humor fehlt größtenteils, das Bewußtsein im Jahre 1926 zu leben ist überhaupt nicht da, und vom Exotismus macht sich Gál nur retrospektive Begriffe. Eine »historische« Oper! Was hätte Hindemith mit diesem lustigen Text alles angefangen! *Alexander Zemlinsky* hat zu Beginn der Saison Smetanas »Verkaufte Braut« in espritvoller Weise als Premiere für diese Bühne herausgebracht. Wieder bewunderte man *Tilly de Garmos* Musikalität und stilvolle Grazie, die diesem prachtvollen Werk, das fast gleichzeitig zum 900. Mal am Prager Nationaltheater gegeben wurde, einen ganz besonderen poetischen Zauber verlieh.

Das *tschechische Nationaltheater* hatte ein ausgewogenes Repertoir, in dessen Mittelpunkt der Jubiläumszyklus der Opern von *Zdenko Fibich* stand. Fibich ist der letzten Generation nur ausnahmsweise vorgeführt worden, und es hat sich nun bei der propagatorischen Aneinanderreihung der Werke gezeigt, daß viel lebendige Musik, allerdings manchmal durch Sentiment berührt, in seinen Bühnenstücken aufgespeichert ist. Als Höhepunkt des Fibichschen Schaffens ist die »Braut von Messina« und die melodramatische Trilogie »Hippodamie« anzusehen. Unter den fünf Regisseuren der Opernreihe fällt *Ferdinand Pujman* durch Konzentration und durch die Sensibilität seiner Ausdeutungskunst auf, auch die Maler *Vl. Hofmann* und *Franz Kysela* hatten viel Eigenartiges zu geben. Der Dirigent *Otokar Ostrčil*, ein Musiker von außerordentlichem Verantwortungsgefühl, hat in überlegener Weise die farbigen Reize und die romantischen Verschleierungen dieser empfindsamen Musik zu beleben und zu steigern gewußt. Als Freund der Jugend bewährte er sich, als er des zweiundzwanzigjährigen *E. F. Burian* Zwanzigminuten-Oper »Vor Sonnenaufgang« (ein Adam- und Eva-Stoff) vor die Rampe brachte. Ein

Talent, das vorläufig noch sich im Epischen verfängt, aber als starkes Temperament mit Gegenwartsempfinden eine gute Weiterentwicklung erwarten läßt. Ein Pantomimenabend vereinigte Debussys »Spielzeugschachtel« mit Ravels »Erzählungen einer Großmutter« und Strawinskijs bereits zuvor gegebener »*Petruschka*«. Die Szene *Josef Čapeks* und die Regie *F. Pujmans* und *E. Remislawskys* ist originell in jeder Hinsicht, dem Werk Ravels aber vermag kaum ein Arrangement aus konstruktivistischer Starrheit zu helfen. (Bei dieser Gelegenheit nenne ich die hohe Pantomimenkunst der Tanzgruppe *Kröschl*, die im Weinberger Stadttheater auftrat.) Schließlich ist noch ein liebenswürdiges Werkchen, *Franz Johann Skraups* Singspiel »Der Drahtenbinder«, dessen Premiere 1826 stattfand, als hundertjähriges Kind der tschechischen Oper über die Szene gegangen.

Erich Steinhard

ROSTOCK: Die Karfreitagsaufführung des Parsifal mit eigenen Kräften (*Ramms*-Parsifal, *Cordes*-Kundry, *Rinkefeil*-Gurnemanz, *Alfred Fischer*-Amfortas) unter Kapellmeister *Schmidt-Belden* und Spielleiter *Paul Koch* war erhaben und weihevoll, im Vortrag streng bayreuthisch, in der Ausstattung des zweiten Aktes, der wie in einer riesenhaften stilisierten Blume sich abspielte, zu modern. Zum ersten Male kam *Franz Schreker* mit dem »Schatzgräber« zu Gehör; die erste Aufführung vollzog sich unter seiner persönlichen Leitung. Trotz ausgezeichneter Besetzung (Els-*Sturmfels*, Elis-*Ramms*) und musikalisch einwandfreier Wiedergabe hinterließ das Werk keinen tieferen Eindruck; man vermißt in Text und Ton die seelischen Werte und bleibt auf rein verstandesmäßige Teilnahme beschränkt. Lortzings Andenken wurde mit einem Vortrag (*Wolfgang Golther*) und der daran anschließenden Erstaufführung der »Opernprobe« gefeiert. Das entzückende kleine Singspiel gefiel ausnehmend gut, weil es alle Vorzüge der Lortzingschen Kunst in sich vereinigt. Ein Gastspiel von *Ami Schwaninger* und *Sascha Leontjew* entzückte ebenso durch die hochkultivierte Tanzkunst, als es durch die mißtönende Musik von *Jap Kool* und *Siegfried Kallenberg* abstieß. Man war förmlich erlöst, als zum Schluß zu Wiener Tänzen Johann und Richard Strauß gespielt wurde. Das jugendfrohe Rostocker Ballett unter der trefflichen Schulung seiner Meisterin *Else Nicolai-Müller* erfreute mit »Klein Idas Blumen«. *Wolfgang Golther*

STUTTGART: Auf dem für Sängerpersonal und Orchester gleich mühsamen Wege der Erstaufführungen ging es von *Cortolezis'* »Das verfemte Lachen« zum »Achilles auf Skyros« von *Egon Wellesz* (*Uraufführung* dieses Balletts) und zu desselben Neutöners »Alkestis«. Cortolezis, dem die Musik leicht aus der Feder fließt, der sich aber auch wenig Sorge um einen durch Prägnanz und Eigenart sich abhebenden Musikstil der komischen Oper macht, bediente sich eines stark in die Breite gezogenen, kraftlosen Textbuches. Außer Frage beruht die Bühnenwirksamkeit der »Alkestis« auf der Dichtung Hofmannsthals, doch gibt die Musik kein durchaus einheitliches Bild; einige Szenen werden wirklich miterlebt, andere erscheinen musikalisch leer. Geschickte Stoffbehandlung macht das Ballett »Achilles«, das die Unterscheidungsmerkmale modernen Wiener Musikstiles nicht allzu aufdringlich zeigt, zu einem den Bühnen empfehlenswerten Stück. *Alexander Eisenmann*

WIEN: Die Staatsoper schwelgte in seligen Erinnerungen. Eine Reprise der »Rose vom Liebesgarten«, von *Hans Pfitzner* persönlich geleitet, rief die Zeit ins Gedächtnis, als Gustav Mahler dieses Werk herausbrachte und eine unvergeßliche Aufführung schuf; jene Zeit, als die Wiener Oper in musikalischer und darstellerischer Beziehung noch an der Spitze der modernen Bewegung marschierte. Wie stark die Mahlersche Suggestionskraft gewesen ist, erhellt am deutlichsten aus der Tatsache, daß für uns auch heute noch etwas vom Geist und vom Wesen des genialen Mittlers auf Pfitzners schöner Musik zu liegen scheint. Die konservativ Gesinnten betrachteten damals noch die Stalaktiten der Tropfenmusik als willkommene Steine des Anstoßes; heute haben sie sich beinahe schon an das Pfauchen und Dampfen von »Pacific 231« gewöhnt. Nur unser Operntheater kommt nicht vom Fleck und erstarrt mehr und mehr in Tradition und Unentschlossenheit. — Auch was die »Volksoper« betrifft, muß das Bulletin diesmal weniger günstig lauten. Nachdem die Arbeitsgemeinschaft einen so verheißungsvollen Anlauf genommen hat, scheint die alte Krankheit der inneren Zerfahrenheit und der kleinlichen persönlichen Zerwürfnisse wieder zum Ausbruch zu kommen. Strawinskijs »Geschichte vom Soldaten« wurde abgesetzt, weil, wie es heißt, einigen Choristen oder Betriebsräten, die das große Wort führen, die ganze Richtung nicht paßt. Dafür vertreibt man sich die Zeit mit der

Aufführung einer hoffnungslosen Oper, die einen Geiger aus dem Volksopernorchester zum Autor hat und die schon vor Jahresfrist in der Staatsoper durchgefallen ist. — Man muß sich indessen Gewissensbisse machen, gegen die wohlgemeinte Bemühung irgendeines Opernkomponisten, und sei sie auch noch so mißlungen, kritische Vorhalte zu erheben, wenn man Zeuge ist, mit welcher pathetischen Überschwenglichkeit hier die Premiere einer neuen Operette gefeiert wird. Als einziger, wenn auch schwacher Trost winkt die Erkenntnis, daß dieses vielgerühmte Wiener Genre bereits in einem solchen Grade die Beute technischer Tricks und Handgriffe geworden ist, daß die Stunde des Absterbens nicht mehr lange auf sich warten lassen kann.

Heinrich Kralik

KONZERT

BERLIN: Die Nachlese der Winterspielzeit bringt einiges Nennenswerte. Man begrüßt nach längerem Zwischenraum *Ernst v. Dohnányi* wieder: als Spieler, Dirigenten, Komponisten. Selbstverständlich möchte der letzte zunächst anerkannt sein. Aber es ist gerade dieser, dem wir nur bedingt die Gefolgschaft leisten. Was Dohnányi komponiert, wird nie Widerspruch erregen, weil es immer formvollendet ist und stets gut klingt. Gerade das aber entspricht nicht dem Geiste dieser Zeit, die von der Musik stärkere Erregungen erwartet. Man kann sagen, daß der Schwerpunkt des Schaffens E. v. Dohnányis im Suitenhaften liegt. Ein Schuß Exotik ist darin. Pikanterie wird nicht vermieden. Der Dirigent hat sich bereits in der Heimat und auch in Neuyork eingeführt. Er ist Herr des Orchesters, das er unauffällig leitet. Aber die aufrichtigste Zustimmung wird immer der Klavierspieler finden, der das Klassische musterhaft, meisterhaft und eindrucksfähig ausdeutet. Die Ortsgruppe der *I. G. N. M.* und die *Novembergruppe* bescheren uns schärfere Dosen neuer Musik. Diese stellte mit der Soloviolinsonate Artur Schnabels das Beispiel jener langatmigen Monologe hin, die in der Gegenwart grassieren. So viel auch gegen diese Gattung einzuwenden sein mag: das Werk Schnabels mag vielfach trocken sein, es erhebt sich aber doch bisweilen zu einer Unmittelbarkeit der Inspiration, die für den Rest einigermaßen entschädigen könnte. Ernst Křenek, der mit sich kämpft, steuert romantische Lieder bei, Louis Grünberg, der Amerikaner, seine virtuos gemachten »Jazzberries« für Klavier. So war für jeden Geschmack gesorgt. Es ist aber hinzuzufügen, daß an diesem Abend die Leistung des Geigers *Stefan Frenkel*, der sich um die Schnabel-Sonate bemühte, besonders hervortrat.

Die Konzerte *Bruno Walters*, deren letztes ein belangloses Divertimento Paul Græners brachte, und *Felix Weingartners*, der in nichts von der Heerstraße abwich, seien der Statistik halber vermerkt. Noch bevor die Passionen Bachs unter *Georg Schumann* erklingen und die Körperschaft der Singakademie rüstig bei der Arbeit zeigen, erleben wir einen wunderschönen Kantatenabend unter *Siegfried Ochs*, an dem die Sängerin *Eva Liebenberg* durch die freilich noch nicht völlig beherrschte Schönheit ihres Alt besonders auffiel. Schließlich sei noch der außerordentlichen Erscheinung des Pianisten *Walter Rummel* gedacht. Bach und die deutsche Musik, nicht so sehr Chopin, finden hier Ton, Klang, Deutung, die sich einprägen.

Adolf Weißmann

BREMEN: Unter den Erstaufführungen der zweiten Hälfte der Spielzeit ist an erster Stelle Hermann Suters »Lobgesang der Geschöpfe des hl. Franziskus« (Le Laudi) zu nennen, mehr wegen der monumental-konstruktiven Größe der Absichten als wegen des thematischen Reichtums, der dramatischen Beweglichkeit und der gegensätzlichen Mannigfaltigkeit der musikalischen Sätze. Ein warmer Strom allumfassender Liebe ergießt sich mit allen modernen Mitteln in schöner, aber auf die Dauer etwas eintöniger Breite in die mannigfaltigsten musikalischen Ausdrucksformen der letzten beiden Jahrhunderte: der Sonnengesang des Heiligen Franz als episches Gegenstück zu Gurnemanz'-Parsifals »Sieh, es lacht die Aue«. Damit soll keine Reminiszenz geweckt, sondern nur die innere, auch bei Suter echte Hingabe an das Einsgefühl der Natur und der Kreatur angedeutet werden. Neben diesem anspruchsvollen, unter *Ernst Wendels* Leitung mit glänzendem Erfolg vorgeführten Chorwerk wirkte im selben Konzert Hermann Hans Wetzlers Orchesterlegende »Assisi«, das ein ähnliches Pandämonium durchgöttlichter Naturkräfte heraufbeschwört, trotz der meisterhaften Behandlung aller moderner Orchestermittel, etwas kühl und gut gemacht. Dann gab es in einem früheren Philharmonischen Konzert ebenfalls unter Wendels Leitung Georg Schumanns, von technischer Verve und vornehmem Geist sprühende Variationen und

Gigue über ein Thema von Händel. In einem Goethebund-Konzert hörte man als höchst seltene musikalische Feinschmeckerkost Mozarts Pariser Konzert für Flöte und Harfe, in einer meisterhaften Gliederung und in virtuoser Vorführung durch den Flötisten *Hermann Bremer* und die ausgezeichnete Harfenistin *Anna Röhrig*. *Gerhard Hellmers*

BRESLAU: In den von *Georg Dohrn* geleiteten 12 Orchestervereinskonzerten wurden erstmalig gespielt H. Ambrosius: Symphonie Nr. 4, Debussy: Nocturnes, Hans Gál: Divertimento für 8 Bläser, Hindemith: Konzert für Orchester, Honegger: Pacific Nr. 231, Paul Kletzki: Vorspiel zu einer Tragödie für Orchester op. 14, O. Respighi: Pini di Roma. Das Publikum verhielt sich fast unterschiedslos indifferent. Man scheint auch hier dem eigenen Urteil, wenn es sich moderner Musik gegenüber bewähren soll, nicht zu trauen. Man behalf sich mit einem zu nichts verpflichtenden dünnen Applaus. Die Ausführenden, unser ausgezeichnet eingespieltes *Schlesisches Landesorchester* und sein hochstehender Führer konnten ihn als karge Anerkennung hinnehmen. Einen wirklich namhaften Zuwachs an Werten brachten die genannten Neuheiten nicht. Die temperamentvolle Groteske von Honegger war das relativ Stärkste. Die *Singakademie* führte als Neuheit ein Tedeum von Braunfels auf. Solide, vornehme Musik. Volkstümliche Sinfoniekonzerte, von *Hermann Behr* in gediegener Art geleitet, erfreuen sich geringen Zuspruchs. Vielleicht setzt man hier dem einfachen Publikum zu schwere Sachen vor. Man wagte sogar eine Hindemith-Premiere (Konzert für Violoncello). Als man sich zu einem Beethoven-Abend entschloß, war der Saal gefüllt. Die Zahl der Solistenkonzerte geht zurück. Kein Wunder bei den leeren Häusern. Als Anziehungsgäste bewährten sich die *Ivogün* und *Schlusnus*. *Rudolf Bilke*

BUENOS AIRES: Die Nachsaison des Teatro Colon brachte Ballettaufführungen, sagen wir besser Versuche, das noch im Kindheitsalter befindliche Colon-Ballett, dem man noch obendrein seinen glänzenden Instruktor Adolf Bohm genommen hatte, als vollwertig hinzustellen. Die Enttäuschung war groß. Auch die Aufführungen von Chorwerken, darunter Perosis wenig erfreulicher »Auferwekkung des Lazarus« waren verfehlt. Bedeutsam war dagegen die Berufung *Gregor Fitelbergs* zum Dirigenten der Sinfoniekonzerte des Colon-Orchesters. Ursprünglich hatte man an einen deutschen Dirigenten gedacht. In erster Linie verhandelte man telegraphisch mit *Erich Kleiber*, nachdem sich Bruno Walter durch seine Berufung an die städtische Oper in Berlin gebunden fühlte. Der schwere Fehler der Leitung des Colon bestand darin, daß man viel zu spät mit den Engagementsfragen, erst im allerletzten Augenblick, begann; den anderen Fehler beging die Berliner Staatstheaterverwaltung, indem sie Kleiber nicht frei gab.*) Man hat in Deutschland die kulturelle Bedeutung von Auslandsgastspielen immer noch nicht begriffen und scheint sich in dem Glauben wohl zu fühlen: das Ausland werde schon von selbst nach Deutschland kommen, um moderne deutsche Musik zu hören. Dieser Glaube dürfte sich als vollkommen unbegründet erweisen. Welch schlechten Eindruck die Urlaubsverweigerung für Kleiber hier machte, werden die zuständigen Berliner Stellen kaum begreifen. Man hätte etwas mehr Elastizität von Berlin erwartet, auch wenn man die besondere Schwierigkeit dieses Falles kennt. Wir haben bisher noch nichts gelernt und werden anscheinend nie etwas lernen.

Gregor Fitelberg, der Direktor der Warschauer Philharmonie, brachte an Neuheiten Serge Prokofieffs Suite »Chou«. Der russische »Till« läßt sich mit dem Straußschen allerdings nicht in einem Atem nennen. Prokofieff zeigt sich keineswegs überradikal, er arbeitet mit verhältnismäßig sauberen, nur ab und zu gedeckten Farben und wird im Mittelsatz sogar recht konventionell-sentimental. Strawinskijs Suite nach der Oper »Gesang der Nachtigall« spricht eine ungemein gedrängte, metaphernüberladene Sprache. Trotzdem ist sie eigentlich noch eine Angelegenheit des Naturalismus. Der Blick ist freilich ganz aufs Einmalige und Typische gerichtet. Eine staunenswerte technische Meisterschaft zeigt diese musikalische Chinoiserie nach Andersens Märchen. Das Janusgesicht ihres Meisters trägt sie in doppelter Beziehung: Der Naturalismus Strawinskijs schöpft bereits stark aus den Quellen der Märchenphantasie. Und stilistisch steht Strawinskij noch halb auf konventionellem Boden und fühlt doch schon die scharfe Luft der Moderne um sich. Die immanente Logik der vertikalen Tonbeziehungen wird wankend, aber sie bricht noch nicht endgültig. Der Tendenz nach ist das Werk ein Kampf gegen das Sentimental-Bürgerliche, inhaltlich ist's ein

*) Neuesten Nachrichten zufolge geht *Kleiber* nun doch während seines Sommerurlaubs nach Brasilien.

Rasen in bildschöpferischer Ekstase. Außerdem: der Polychromatiker der »Petruschka«-Zeit wird überholt vom Polyrhythmiker. In der »Pulcinella-Suite« ist die Zwischengeste überwunden. Zwar feiert die rhythmische Zerteilung weitere Triumphe, und die Patina altertümelnder Musikfärbung kann den besonderen Hang, die traditionelle Rhythmik in das nervöse System eines rhythmisch Überfeinerten einzugliedern, nicht verwinden. Und doch zeigt sich hier der Musiker Strawinskij mehr als in seiner mittleren Periode. Alle diese klanglichen und rhythmischen Finessen mögen mehr dem Hirn als dem Herz entstammen. Im Duo zwischen dem hochliegenden Kontrabaßsolo und den tieferen Posaunenstimmen bricht Humor shakespearescher Färbung durch. Ein typisches Werk, weil es den in fast allen Künsten der Zeit zu beobachtenden Zug retrospektiver Neuorientierung enthält. Gregor Fitelberg ist ein Mann von seltenen Gaben für Strawinskij. Seine stupende rhythmische Sicherheit, seine expressive, an Nikisch geschulte Geste finden hier ihr Feld. Als Strauß-Interpret fand er mit Recht stürmische Anerkennung. Sein »Till«, sein »Zarathustra«, sein »Tod und Verklärung« können es mit ganz großen Vorbildern aufnehmen. Für Beethoven fehlt ihm die seelische Tiefe und das Gefühl für Tektonik. Ein begabter und virtuoser Schrittmacher der Moderne.

Johannes Franze

DÜSSELDORF: Im Konzertsaal war die Ausbeute an überwältigenden Neuheiten recht gering. *Siegmund v. Hausegger* dirigierte seine nicht immer überzeugende Natursinfonie mit großem Erfolg. Die vierte Sinfonie von Alexander Glasunoff sagte über die Bedeutung dieses Russen nur wenig. Auch Alexander Skrjabins »Le Divin Poème« wirkt auf die Dauer trotz aller Größe des Gewollten einförmig. Ziemlich freundliche, doch nicht tiefgehende Eindrücke hinterließ das Klavierkonzert von *Lothar Windsperger* mit dem Schöpfer als gediegenem Pianisten. *Eleonore Spencer* spielte ganz ausgezeichnet Mac Dowells herzlich schwaches d-moll-Konzert. Für die flotte Lustspielouvertüre Paul Scheinpflugs konnte man sich erwärmen, weniger dagegen für die problematische lyrische Szene »Der Einsiedler« von *Rudolf Siegel*. Was *Georg Schneevoigt* dazu bewog, an Bruckners Achter die Unzulänglichkeit seines Gestaltungsvermögens erneut zu beweisen, ist ein seltsames Rätsel der Virtuoseneitelkeit. *Carl Heinzen*

FRANKFURT a. M.: Seitdem *Ernst Kreneks* 2. Sinfonie die friedsamen Gäste des Casseler Tonkünstlerfestes verstörte, mißt man dem Autor repräsentative Verantwortung zu für den Bestand der sinfonischen Form. Die Gewalt seiner Kundgaben sucht man in ihrem objektiven Seinsbestand, nicht im subjektiven Zwang privaten Ausdruckswillens. Tatsächlich kommt dem das Schema entgegen. Von romantischer Seelenlyrik hält es nichts mehr in sich, nichts von schmückender Farbe, nichts von ausgelebtem traditionalem Gut: sein Maß scheint Wahrheit allein. Ist sie es auch? Die *4. Sinfonie*, für Bläser und Schlagzeug gesetzt, vermag Wahrheit nicht zu bewähren. Sie ist konstruktiv gedacht: dem faulen Pflanzentum einer Musik, die sich Schöpfung meint, möchte sie die harten und bestimmten Umrisse des Gebildes kontrastieren, das lauter die ratio überwacht, hoffend, es möchte ihr abstrakter Prozeß endlich in die Konkretion hereinschlagen, die unter dem Zeichen des Organischen nicht mehr gewollt werden darf, weil das bloß organische Kunstwerk als Trug der blinden Seele sich enthüllte. Den hohen Erkenntnisstand kündigt jene 4. Sinfonie an, ohne ihn zu realisieren. Die Konstruktion ist nicht durchkonstruiert. Die Technik nähert sich, nach einmaligem Hören zu urteilen, der der beiden Klaviersuiten. Sie ist der Intention nach das *Negativ* organischer, gewächshafter Technik; an Stelle von Entwicklung jeden Sinnes, motivischen, metrischen, kontrapunktischen, tritt Neues schlechthin; neues Motivmaterial, andere Rhythmik, ohne daß die alte ihre — wie immer asymmetrische — Konsequenz fände — Einstimmigkeit, ehe die Kontrapunkte ausgetragen sind. Das Negativ des Organismus jedoch wird nicht in Strenge geprägt, sondern wahllos aus Trümmern des Organismus imitiert, dergestalt, daß geschlossene Technik überhaupt nicht sich konsolidiert. Dabei ist vorweg an den Strawinskij und die fragwürdige Musizierlust zu denken, an die Sequenzen, in denen die Strenge sich ausruht. Weiter will die Harmonik etwa, schwankend durchaus, als gleichgültiges Resultat der konstruktiven Kontrapunktik gelten. Jene aber läßt es sich an einer billigen Dreistimmigkeit genug sein und verfällt stets und stets wieder dem Diktat der Harmonik — der nächstliegenden —, die sie konstituieren sollte. Das Thema möchte bloßer Baustein sein für die Form. Zugleich jedoch wird die Form also aufgelöst, daß das Thema, in ihr sich zu behaupten, Plastik anstreben muß, die ihm, dem Negativ sinfonischer Thematik, banal nur

geraten kann. Die Farbwerte stehen als Registrierwerte — darum wohl die Reduktion auf den Bläserklang! —, sollen allein die Konturen deutlich machen. Sie machen sie undeutlich und trübe. Anstatt das Ganze neutralen Bläsern aus einer oder zwei Familien (Hörnern und Klarinetten) anzuvertrauen, wie es folgerecht wäre, wird ein vielfarbiges Blasorchester zu einem abstrusen Mischklang aufgeboten, dessen skurrile Koloristik die Sachlichkeit verulkt, der es hätte dienen müssen. Dabei steht es frei, den Ulk als dämonische Absicht dem Negativ einzukalkulieren, oder als Unzulänglichkeit des technischen Vermögens zu werten, das darum nur Negativ des Organismus wird, weil es zur Konstruktion nicht ausreicht, und darum auch das Negativ des Organismus nicht stimmig bannt, sondern bald organisch auffüllt, bald romantisch ironisiert. Gesetzt selbst die Möglichkeit solcher negativen Objektivität im radikalen Vollzug: ihr radikaler Vollzug müßte innertechnisch sich legitimieren. Bei Křenek bleibt er in Willkür und unverbindlich. Gerade von ihm, dem Unsentimentalen, der das Recht von Erkenntnis in Musik musikalisch wie theoretisch zugesteht, ist Erkenntnis der eigenen Situation zu fordern. Hier müßte sie ihm zeigen, daß die Wahrheit des Beginns von der Falschheit des fertigen Werkes dementiert wird. Der Macht ideologischen Scheins dürfte er am wenigsten erliegen. Sie aber reicht in den Rechtsanspruch einer Sachlichkeit, die sachlich nicht stichhält. — Von der Begabung reden, die auch in dieser Vierten zutage kommt, hieße den Komponisten ebenso beleidigen, wie wenn man ihn gegen die Zischer verteidigen wollte, die sich bemerkbar machten. Das Verdienst der Aufführung, die wohl authentisch war, kommt *Ernst Wendel* und dem *Sinfonieorchester* zu. Der gleiche Abend brachte Lieder von Rudi Stephan, die *Hellmut Andreae* instrumentierte; sicher zwar, doch mit der sinnlichen Buntheit mehr ihr Vergangenes als ihr Bleibendes fassend. — *Krauß* führte im Museum die Impressioni dal vero von Malipiero auf, alle drei Teile. Ein bißchen viel vielleicht des gleichmäßig Hübschen, aber sauber sind die Stücke, leicht und ohne viel Anspruch. Dabei originell in der Weise, mit der sie ihren Debussy empfangen. Wie jener ersetzen sie das fortgesponnene Thema durch die kleine wiederholte Tonreihe, sind aber harmonisch minder wählerisch, lockerer. Sie fügen sich nicht aus Partikeln; sie spielen sie gleich losen Fäden ins durchsichtige Muster. — Der Wiener *Stiegler* exzellierte danach im Waldhornkonzert von Strauß, das man ruhig verbleichen lassen dürfte, ohne daß dem Komponisten und dem Hörer etwas entginge. Zum Beschluß gab es Bruckners erstaunlich explizite Erste. — Im jüngsten Museumskonzert interpretierte *Prokofieff* sein drittes Klavierkonzert und machte einige Sensation, da das Publikum eifrig einem modernen Stück die Genießbarkeit attestierte. Mit Recht; denn aus neuer impossibilité und altem sentiment ist, wie man das nennt, eine Synthese gefunden, deren Elan die Ohren hängt. Wem dabei der Rachmaninoff recht ist, dem muß der Strawinskij billig sein; und da alles sicher gehört, kurz angefaßt und auf sehr achtbarem Niveau gehalten ist, kein langweiliger Takt steht und Prokofieff sich als Pianist ganz überragender Qualität entpuppte, gönnt man dem Werk gerne den Erfolg. In einem Sonderkonzert ließ sich *Weingartner* mit dem Sinfonieorchester vernehmen; bewundernswert in der federnd präzisen Rhythmik, der stereoskopisch deutlichen Einsatztechnik; beängstigend in der offiziellen, nirgends freilich vulgären Strenge, die zwischen den elastischen Gesten nicht das leiseste Austönen mehr erlaubt. Unbegreiflich zudem, daß er seine Objektivierungskunst gerade an Tschaikowskijs Pathétique und Liszts Tasso demonstrierte. — Die *Kammermusik* blieb, wie im ganzen Winter, auch im März spärlich vertreten. Die *Böhmen* spielten das vielgeschmähte neue Quartett von Janáček, und gewiß, wäre diese Musik nichts als ihre Theorie, sie wäre nicht gut; aus Folklore und Sprachmelodie läßt sich die ersehnte Konkretheit nicht zusammenaddieren. Nur allerdings: es wird gar nicht addiert, es ist dem Quartett einige Konkretheit vorgegeben, obwohl es sie affichiert, und in den schwirrenden Fragmenten findet sich für Augenblicke echt und nah das Elementare. Die Böhmen waren diesmal nicht auf der alten Höhe; bei Beethoven ließen sie es sich gar zu wohl sein in der eigenen Naivität, und dem Quartett von Ravel zumal blieben sie den Klang schuldig. Dies Stück endlich klingt auf eine Weise von der Vergänglichkeit, daß man nicht denken kann, daß es vergehe.

Theodor Wiesengrund-Adorno

HAMBURG: Der »Verein hamburgischer Musikfreunde«, der sich, um bewußte Tradition zu ehren, wieder »*Philharmonische Gesellschaft*« nennt, hat soeben den Parallelgang der Konzerte unter *Karl Muck* und denjenigen unter *Eugen Papst* beendet. An beiden Stellen war die Beachtung von neuerer und

zeitgenössischer Produktion so ergiebig wie lehrreich. Muck schloß mit Beethovens letzter, Papst mit Mahlers fünfter Sinfonie als abendfüllenden Objekten. Mahler erklang in der überbearbeiteten Instrumentierung, die aber nicht so viel Wesentliches oder Entscheidendes einschließt, als nach den vielen (sich widersprechenden) Andeutungen im dicken Band der Mahler-Briefe hätte angenommen werden können. Die Osterwoche hat (unter *Papst* und *Sittard*) eng benachbart noch die matthäische und die johanneische Passion Bachs in trefflichen Darbietungen gebracht. Daß *Richard Strauß* in den obigen Papst-Konzerten einen ganzen Abend eigene Werke dirigierte, ist als Auszeichnung des sehr begabten, regen und umschauenden Dirigenten sicher nicht belanglos. Auch das Verdi-Requiem unter Papst sicherte Papst besondere Beachtung. Eine Suite für 17 Bläser von Franz Moser, ein Fünfsätzer, in dem der Humor köstliche Bahnen beschreitet, auch die Unbeholfenheit heutiger Autoren, die mit Quintreihen und atonalem Graus ihr Dasein fristen, verspottet, indem Moser sich über solchen Primitivitäten elegant kontrapunktisch behauptet, fand bei Papst Anklang und Verstehen. Braunfels' »Neues Federspiel« und Lendvais Bläserquintett (in dieser Zeitschrift vom Unterzeichneten kürzlich als Neuheiten besprochen) haben günstigen Eindruck auch beim Erklingen geweckt. Ein neues Bläser-Sextett von Schadewitz (Würzburg) dokumentierte eine frische Begabung.

Wilhelm Zinne

KÖLN: Als einziges letztes Ereignis des früh zu Ende gegangenen Konzertwinters ist die Erstaufführung des auch anderwärts erfolgreichen, kantatenartigen Oratoriums »Le Laudi di San Francesco d'Assisi« des Schweizers *Hermann Suter* hervorzuheben. Das in seinem Wesen rückschauende, aber verschiedenste Elemente in überkonfessionellem Sinne bindende und in den Chören vor allem wirkungsvolle Werk fand in der Aufführung unter *Hermann Abendroth* eine warme Aufnahme. Die *Gürzenichkonzerte* schlossen wie alljährlich mit der Bachschen Matthäus-Passion.

Walther Jacobs

KREFELD: Im Anfang des Konzertwinters gab es zwei *Uraufführungen*: *Siegfried Krug* »Feierliche Musik«, ein gut entwickeltes Stück von bläßlicher Thematik, und *Walter Braunfels*, Fantasie und Fuge. Die Fantasie al fresco gemalt, im Klang von orgelhafter Wirkung, die Fuge witzig und glänzend gebaut, das Ganze ein erfreuliches, von musikalischem Instinkt zeugendes Werk. Hermann Ungers Orgelsinfonie hinterließ, vielleicht infolge unzulänglicher Wiedergabe, keine tiefere Wirkung. Bruckners Dritte gab *Siegel* Gelegenheit, seine langjährige innige Vertrautheit mit Bruckners Werk von neuem zu erweisen, Mahlers Lied von der Erde brachte er ausdrucksvoll, Berlioz' Sinfonie fantastique mit so starker Einfühlung, daß sie wie eine geniale Improvisation wirkte. Strawinskijs Feuervogel war eine Meisterleistung des Orchesters. Die Konzertgesellschaft führte unter Siegel als erstes Chorwerk Liszts hier gern gehörten Christus auf (mit *Emmi Land*, *Anna Erler-Schnaudt*, *August Richter*, *Johannes Willy*). Von Solisten seien erwähnt: die jugendliche *Else Blatt*, die Brahms' d-moll-Konzert mit bemerkenswerter Stilsicherheit spielte, die ernst strebende *Riele Queling*, eine geborene Krefelderin, die Regers Violinkonzert technisch, aber noch nicht geistig beherrschte (in einem eigenen Abend fiel sie durch hervorragende Auslegung älterer Musik auf), *Alma Moodie*, die in Pfitzners zwiespältigem Violinkonzert durch ihr beseeltes Spiel entzückte, und der etwas kühl, aber stilrein spielende *Georg Kulenkampff*. In den Kammermusikabenden führte sich das *Wiener Streichquartett* gut ein, ohne aber einen Vergleich mit den herrlichen, später auftretenden *Budapestern* auszuhalten. *Claire Dux* sang mit höchster Kultur der Stimme, aber oberflächlich Lieder und — weit besser — Opernbruchstücke. Das hiesige junge *Peter-Quartett* hat den kühnen Plan, Beethovens Quartette in sechs Abenden vorzuführen. Die Leistungen sind zwar noch nicht immer ausgeglichen, zeugen aber von eindringender Arbeit. Der *Bach-Chor* vermittelte in einem liebevoll zusammengestellten Programm weniger bekannte Werke der Bach-Zeit und bewies in einem Madrigalabend vollendete Chorkultur.

Joseph Klövekorn

KRONSTADT (Siebenbürgen): Zu Beginn des Herbstes hatten auch wir unsere Johann-Strauß-Feier. Der Leiter unserer Philharmonischen Konzerte, *Paul Richter*, bemühte sich erfolgreich um ein gutes Gelingen. Freilich, ein ungelöster Rest bleibt zurück, der durch die genialste Geste nicht hinwegdirigiert werden kann: Johann Strauß gehört dem Theater an, eher dem Tanzsaal, niemals dem Konzertpodium. Seine Muse trägt zu sehr an der rhythmischen Zweckbetontheit, als

daß unter den Zuhörern nicht die Reminiscenz an die Operette in jeder rein konzertmäßigen Wiedergabe überwöge. Auch das nächste Konzert, Tschaikowskij geweiht, brachte den restlosen Vollwert nicht. Richters Direktion konnte immerhin erwärmen; um zu überzeugen, fehlt ihr die große Linie. *Florizel v. Reuter*, der auch ein eigenes Solokonzert veranstaltete, verlieh der Aufführung durch die Wiedergabe des Violinkonzertes eine gewisse Weihe. An Solistenkonzerten fehlte es heuer so wenig wie sonst. (Die *Kiurina*, *Muntean* u. a. m.)

Egon Hajek

LEIPZIG: Im *Gewandhaus* machte sich in der zweiten Hälfte der Spielzeit das Fehlen des ständigen Dirigenten doch recht unangenehm bemerkbar. Die Gewandhauskonzert-Direktion mußte eine ganze Reihe von Donnerstagen mit Solistenabenden ausfüllen, die nicht immer allen Erwartungen des Publikums entsprachen und jedenfalls keineswegs einen Ersatz für die an den Donnerstagen gewohnten Orchesterkonzerte darstellten. Aus der Reihe dieser Solistenkonzerte ist der Liederabend *Paul Benders* besonders hervorzuheben. Dieser Künstler vermochte trotz leichter stimmlicher Indisposition, durch die intelligente Art seines Vortrages und sein warmes Empfinden das Publikum ganz in den Bann seiner Darbietungen zu zwingen. In den Orchesterkonzerten brachte *Fritz Busch* als *Uraufführung* eine neue Komposition von Paul Græner heraus, eine der Universität Leipzig aus Dankbarkeit für den verliehenen Ehrendoktor gewidmete Ouvertüre für großes Orchester (op. 73), betitelt »Juventus academica«. Eine Gelegenheitskomposition, einer spontanen, freudigen Dankesstimmung entsprossen, ohne tieferen Zusammenhang mit dem eigensten Wesen ihres Schöpfers. Denn Græners stille, ganz nach innen gekehrte Art hat im Grunde zu der überschäumenden Lebensfülle akademischer Jugend verzweifelt wenig Beziehung. Darüber täuschen auch große Trommel und Becken, Bläserklänge und wilde Paukenrhythmen nicht hinweg. Græner bietet ein formal wohlgeglättetes, klar gegliedertes und ausgezeichnet instrumentiertes Tonstück, das zwar nicht unmittelbar mitreißt, aber doch durch seine innere Wärme sympathisch berührt. Im gleichen Konzert überraschte Fritz Busch mit einer Wiedergabe von Bruckners E-dur-Sinfonie, die auch an dieser anspruchsvollen Stelle mit höchsten Ehren bestehen konnte. Es ist erstaunlich, wie sich hier aus einem rein musikantischen Empfinden heraus eine ganz enge Einstellung zu diesem sinfonischen Koloß ergibt. Im letzten Chorkonzert brachte *Karl Straube* mit seinem Gewandhauschor das »Deutsche Requiem« von Johannes Brahms zur Aufführung, damit erneut sein wahres Führertum und die ungewöhnlich hoch gesteigerte technische Leistungsfähigkeit seines Chores erhärtend. Zum Abschluß kam in diesen Wochen *Hermann Scherchens* dieswinterliche Leipziger Tätigkeit. Der überaus starke, von Abend zu Abend wachsende Erfolg seiner Konzerte erbrachte den Beweis, daß das beste musikalische Publikum Leipzigs den großen, man darf sagen heiligen Ernst, mit dem Scherchen an die Durchführung dieser Konzertvereins-Konzerte ging, wohl zu würdigen wußte. Scherchen hat an diesen Abenden ein überaus umfassendes Programm zur Durchführung gebracht, darunter auch zahlreiche Kompositionen jüngsten Datums, wie das Violinkonzert von *Ambrosius* (*Uraufführung*), *Hindemiths* Klavierkonzert, *Honeggers* »Pacific«, *Křeneks* 4. Sinfonie für Bläser, *Mahlers* 10. Sinfonie und Stücke von *Strawinskij*. Besondere Höhepunkte der Konzerte waren im übrigen die Aufführungen Regerscher Werke, insbesondere der Serenade für zwei kleine Orchester. Noch ist des Strebens des *Konservatoriums-Orchesters* unter *Walter Davisson* zu gedenken, das in einer Reihe von Sonntagmorgen-Konzerten seine immer wachsende klangliche Rundung und technische Vervollkommnung beweisen konnte. *Adolf Aber*

LONDON: Es ist merkwürdig, wie sich die Reaktion auf allen Gebieten der Musik geltend macht. Nicht nur der Sensation aufwühlenden Rhythmen revolutionärer Harmonik und freiheitliebender Kontrapunktik ist das Publikum müde geworden, so daß herausfordernde Neuigkeiten leere Säle bedeuten; auch in bezug auf das Dirigieren ist ein Umschwung eingetreten. Noch vor einem Jahre schien die frühere Begeisterung für die klassische Kunst eines *Weingartner* im Abnehmen begriffen. Man fand ihn zu kühl, zu gemessen, empfand seine äußere Ruhe als Gleichgültigkeit. Im letzten Monat dagegen waren die beiden von ihm geleiteten Konzerte des *London Symphony Orchestra's* die besuchtesten der Saison, namentlich das erste, in dem er mit der »Siebten« wahre Triumphe feierte. Im zweiten stand zwischen Tschaikowskijs Romeo und Julia und Brahms' D-dur-Sinfonie Weingartners Fünfte, und der Komponist teilte den

Erfolg des Kapellmeisters. Vor drei, vier Jahren wäre das kaum der Fall gewesen. Die Meisterschaft des letzten Satzes würde vor Kennern wohl immer Gnade finden, aber es ist kaum denkbar, daß die ohrenfällige Melodik, die sich an der Honigquelle einer verblichenen Romantik ernährt, und deren nach streng klassischem Muster glatt ausgeführte Verarbeitung auch nur eine Hand zum Klatschen gebracht hätten. Es hat eben alles seine Zeit, und es kommt auch wieder anders. An jenem Abend aber schien mir Brahms' Zweite eine umwälzerische Tat erster Größe!

Modernes im besten und erhabensten Sinne brachte uns *Kathleen Long* mit einem aus vier Damen bestehenden Streichquartett *(Marjorie Hayward, Stella Pattenden, Rebecca Clarke, May Mukle)* in Ernest Blochs Klavierquintett. Den Gebrauch der Vierteltöne, die Bloch darin verwendet, möchte ich nicht allzuhoch einschätzen. Nur vereinzelt treffen diese mit der Harmonik des Klaviers zusammen, zumeist treten sie als chromatische Durchgangsnoten in rascher Bewegung ein, so daß sie sich dem ungeübten Ohre kaum von der Halbtonchromatik unterscheiden. Die Größe des Werkes liegt aber in der starken thematischen Erfindung und der herben, fast düsteren Färbung, die sich erst gegen Ende in der versöhnlichen Stimmung einer Naturschilderung (etwa der eines tiefen Waldes) auflöst. Die interessanten Konzerte der *British Music-Society* brachten u. a. die Cellosolo-Sonate von Hindemith und das Duo für Violine und Cello von Kodály, die *Szekely* und *Hermann* mit hervorragender Virtuosität meisterten. Daß neben diesen urwüchsigen Werken im selben Konzert das Trio von Rebecca Clarke (E) Eindruck machte, legt für dieses an originellen Einfällen der Harmonik und der Tonfarbe reiche Stück beredtes Zeugnis ab. Einen reizenden Abend bescherte uns *Anthony Bernard* mit seinem Kammerorchester. Bachs Brandenburgisches Konzert Nr. 2 (mit den Originaltrompeten), Debussys entzückende Rhapsodie für Klarinette und Orchester, Strawinskijs geistsprühende Bearbeitung von Pergoleses Pulcinella und das weltentrückte Cellokonzert von Delius (das *Beatrice Harrison* mit der ganzen Hingabe der mitfühlenden Seele spielte) bildeten das Programm. Ebenso befriedigend verlief ein Konzert unseres vortrefflichen Oboisten *Léon Goossens*, der mit *Ticciati* am Klavier und dem Flötisten *Fransella* Entzückendes von Händel, Bach, Marcello, Loeillet spielte.

L. Dunton Green

MANNHEIM: In einem der Akademiekonzerte erschien Ernst Tochs Violoncellokonzert, von unserem einheimischen *Karl Müller* mit sicherer Musikalität hingestellt. Ein Konzert für Violoncello von dem seligen Grützmacher, Goltermann und Davidoff schaut freilich anders aus. Bei Toch ergibt sich ein orchestrales Phantasiestück, in dem der Kniegeige die absonderlichsten Dinge zugemutet werden, in dem aber instrumentale Farbenmischungen auftauchen, die das Ohr schon reizen können. Dieser Ernst Toch, so wenig mir die Art Neutöner sonst zu sagen hat, interessiert mich vor allen. — Eine Mozartsche Bläserserenade dokumentierte die Vortrefflichkeit unserer Holzbläser, die würdigen Nachkommen jener kurpfälzischen Musici, die einst Mozart Anregung gaben zu so manchem Bläserwerk. *Richard Lert* erfreute in den Akademiekonzerten mit einem wohlgeglückten Zurückgreifen auf Straußens Zarathustra und gab eine immerhin respektable Probe der Dirigierkunst mit Beethovens Neunter Sinfonie. *Felix Weingartner* schenkte uns einen Abend, an dem er Schuberts f-moll Klavierfantasie, die Felix Mottl leider für Orchester gesetzt hat, seine eigene fünfte Sinfonie, ein Werk heißesten Bemühens, und Beethovens dritte Sinfonie mit unserem prächtigen Nationaltheaterorchester präsentierte. *Ferdinand Wagner*, der Karlsruher Generalmusikdirektor, der unserer Oper in der tatkräftigsten und zugleich in der heilsamsten Weise kapellmeisterlich aushilft, zeigte sich uns auch als Sinfoniedirigent. Nicht zu seinem Vorteil. Was Ferdinand Wagner in der Oper frommt, diese überenergische rhythmische Zuchtrute, die er mit seinem Stabe schwingt, das wird ihm im Konzertleben zum Verhängnis. Seine pünktliche Rhythmisierung wird Pedanterie, sein kräftiges Anpacken wächst sich zur Derbheit aus. Es steht zu erwarten, daß der sehr begabte junge Dirigent den Weg noch finden wird, der seine Leistungen im Konzertsaal denjenigen im Operntheater gleichstellen möge.

Wilhelm Bopp

MÜNCHEN: In einem Konzert der *Musikalischen Akademie* hinterließen die erstmals gespielten, sichtbar von Regers Variationstechnik beeinflußten »Variationen über ein russisches Volkslied« op. 55 von Paul Græner durch ihre prägnante Fassung, subtile Satzkunst und virtuose Instrumentation einen sehr sympathischen Eindruck. *Hans Knap-*

pertsbusch brachte sie in unübertrefflicher Durchsichtigkeit und Klangfülle heraus, während er in der Leitung der die Reihe der Abonnementskonzerte abschließenden Matthäus-Passion, die er zum ersten Male in München dirigierte, noch manche Wünsche unbefriedigt ließ. *Siegmund v. Hausegger* machte mit Busonis reichlich intellektueller, farbloser »Turandot-Suite« bekannt und bot als Beschluß seiner Konzerte eine überwältigende Fünfte Bruckners. Die *Konzertgesellschaft für Chorgesang* nahm sich dankenswerterweise wieder einmal »Faust's Verdammnis« von Berlioz an, deren von *Hanns Rohr* ausgezeichnet vorbereitete Aufführung nur durch die Neigung des Dirigenten zum al fresco-Malen etwas beeinträchtigt wurde. Im dritten Konzert der *Deutschen Stunde* gab es als Neuheiten die gesucht »neue«, atonal frisierte, trockene »Musik für Streichorchester« op. 30 von *Richard Zöllner*, die unproblematische, klangfreudige und wirkungsvolle Ouvertüre zu »Leonce und Lena« op. 14 von Rob. Müller-Hartmann, eine liebenswürdige, nach Form und Inhalt gleich bedeutsame, die verschiedensten Stimmungen ganz prächtig einfangende »Suite für Flöte und Streichorchester« von Wolfgang v. Barthels, eine wirkliche Bereicherung der Flöten-Literatur, und das einfallsreiche, rassige, in barbarisch-wilden Rhythmen dahinstürmende »Concerto für Violine« op. 19 von Serge Prokofieff. Mit der Leitung dieser drei Stücke erwies sich der Kapellmeister der Deutschen Stunde *Hans Adolf Winter* als Dirigent von ganz außerordentlichen Qualitäten. Die letzte Neuheit des Abends, mit dem Komponisten selbst am Pulte, eine »Abendmusik für kleines Orchester« op. 15 von *Karl Blessinger*, war eine Enttäuschung. Aus der Reihe neuer Dirigenten, die sich vorstellten, ragte vor allem der Hausegger-Schüler *Eugen Jochum* hervor, der mit Bruckners Siebenter eine für seine Jugend geradezu verblüffende Leistung bot. Das neugebildete *Münchener Vokalterzett* brachte den Liederzyklus »Mit der Natur« op. 44 von *August Reuß* und »Gesänge für drei Stimmen und Klavier« von *Desiré Thomassin* zur *Uraufführung*, Werke, die, echt vokal erfunden, sich gemeinsam durch meisterhaften Satz und starken Stimmungsgehalt auszeichnen. *Alexander László* führte im vornehmen Rahmen des Residenztheaters seine Farblichtmusik vor, die aber kaum mehr bedeutet als eine artistische Spielerei.

Willy Krienitz

NÜRNBERG: Das 4. Konzert des *Philharmonischen Vereins* ergab wieder ein seltsames Konglomerat. Zunächst ein Concerto grosso von Stölzel, einem Zeitgenossen Händels, dann Mozart mit einer Solokantate, einer Arie und der einsätzigen D-dur-Sinfonie. Darauf Gustav Mahler mit seinen Gesellenliedern und schließlich Brahms' Vierte. Es war immerhin interessant, wie sich der Dirigent *Karl Schuricht* aus Wiesbaden auch hier wieder als vielseitiger und intuitiver Stildeuter auf jedes Werk umzustellen wußte. Mit der Brahmsschen Sinfonie bot Schuricht technisch wie geistig eine überragende Leistung. Als Solistin hörte man in diesem Konzert zum erstenmal *Cida Lau*, deren feinkultivierte Sopranstimme besonders bei Mozart sehr reizvoll zur Geltung kam. In den *städtischen Sinfoniekonzerten* führte *Johann Clemens* seine »lyrische Suite« für eine Sopranstimme und großes Orchester nach Gedichten von Verlaine auf. Es sind Gesänge, die sich stark an Mahlersche Vorwürfe anlehnen. Das orchestrale Kolorit ist reich entwickelt und gut beherrscht. Die Singstimme kommt ausgiebig zur Entfaltung, aber eins fehlt dieser Musik vollkommen: der erlebte und freigestaltete Rhythmus. Es bleibt der Eindruck einer anregenden, teilweise recht liebenswürdigen Unterhaltungsmusik. In der jungen Kölner Sopranistin *Gisela Derpsch* hatte der Komponist eine vorzügliche Interpretin gefunden. *August Scharrer*, der im gleichen Konzert sein op. 46, Vorspiel zu einem Mysterium, zur *Uraufführung* brachte, nährt sich in diesem Werk hauptsächlich von einer Tristan- und Parsifal-Phraseologie. Neue Momente machten sich hierbei jedenfalls nicht geltend. Im *Privatmusikverein* hörte man neben den prächtigen *»Böhmen«* auch *Hans Pfitzner* mit *Alma Moodie*, die sich zu einem Sonatenabend zusammengefunden hatten. Von den Darbietungen einheimischer Künstler steht in erster Reihe ein Beethoven-Abend der hervorragenden Pianistin *Kahl-Decker*. *Ludwig Fischer-Schwaner* ließ in einem eigenen Klavierabend wesentliche Fortschritte erkennen; für Werke von der Güte einer Busonischen Fantasia contrappuntistica oder der Beethovenschen Sonate opus 111 ist er gewiß noch nicht reif, aber als Klangkünstler und Impressionist läßt er mit Debussy und Skrjabin doch schon eine gewisse Persönlichkeit erkennen. Die tüchtige Geigerin *Dora Külb* brachte eine talentvolle, wenn auch noch konventionelle Sonate von *Paul Winter* zur *Uraufführung*. Das Klaviertrio von Robert Heger, op. 14, das

die Herren *Georg Krug*, *Seby Horwath* und *Willi Kühne* spielten, ist keine besondere Angelegenheit. Schon in der Nachbarschaft von Hugo Kauns gehaltvollem c-moll-Trio fiel es bedenklich ab, obgleich Heger im Finale durch manches zu überraschen und zu fesseln weiß. Die beiden Cellisten *Willi Kühne* und *Bernhard Huppertz* bewährten sich in eigenen Konzerten als gediegene Instrumentalisten. Der vornehmen Liedlyrik Josef Haas' hatte *Anni v. Boltz* einen ganzen Abend gewidmet. Einen großen Erfolg verschaffte *Fritz Binder*, der neue Dirigent des *Nürnberger Lehrergesangvereins*, dem schönen Chorwerk »Mutter Erde« von Hugo Kaun, mit einer wohlgelungenen und stark erfühlten Aufführung. Unter den Solisten fiel besonders die edle Altstimme *Lilli Rummelsbacher-Stemmermanns* auf. Mit Werken alter Meister stellte *Willi Esche* zum erstenmal seinen neu begründeten *a cappella-Chor* in die Öffentlichkeit. In diesem Gesangskörper hat das Nürnberger Musikleben fraglos ein neues, wertvolles Glied in der langen Reihe seiner Chorvereinigungen gefunden. Die Altistin *Eva Liebenberg* bewährte sich auch in diesem Programm mit Bach und Mozart als hochkultivierte und stimmlich reichbegüterte Konzertsängerin. *Otto Döbereiner*, der verdienstvolle Leiter der Nürnberger *Madrigalvereinigung* (Verein zur Pflege alter Musik), hatte in der alten Katharinenkirche eine liebevolle Aufführung von Purcells Oper »Dido und Aeneas«, die gelegentlich des Frankfurter Tonkünstlerfestes ihre Auferstehung erlebte, trotz der schlechten Zeiten, mit dem ihm eigenen Idealismus zustande gebracht.

Wilhelm Matthes

PARIS: Die großen Orchesterkonzerte haben zu Schluß der Saison eine verhältnismäßig große Zahl verschiedenartigster Erstaufführungen gebracht, darunter aber wenig Werke von Bedeutung. Zu den wertvollen gehört »La Reine de Sheba« (für Soli, Chor und Orchester) von *Reynaldo Hahn*, der das Sujet mit Grazie behandelt hat. Der Komponist dirigierte sein Werk in den Colonne-Konzerten, die uns außerdem von *Lily Boulanger* »Carrières dans le ciel«, »Rhythmes espagnols« von *R. Laparra*, »Les Sanctuaires« von *Grassi*, »Conte légendaire« von *Jeißler* und ein Bruchstück aus *Marsicks* »Lara« boten. — Bei den Lamoureux vermittelte *Paray* Borodins unvollendete Sinfonie und als Erstaufführungen »Le Pays sans nom« von Aubert und »Dryades et Centaures« von René Pénau. — Von den Erstaufführungen der Pas-de-loup-Konzerte unter Leitung von *René Baton* seien genannt »Le Sommeil« für Gesang (*Bourdin*) und Orchester von L. Beydts, »Foules« von P. O. Feroud und »Eskualleria« von Ch. Guillon-Verne, eine kleine sinfonische Suite in baskischer Färbung, zu der der Komponist durch Pierre Lotis »Ramuntcho« angeregt wurde. — Das Orchestre symphonique, das den ganzen Winter hindurch unter fremden Stabführern spielte, hatte *Erich Kleiber* gerufen, der mit Autorität außer bekannten Sachen ein Konzert in d-moll von Mc. Dowell und drei Stücke von Lord Berners dirigierte, die in Paris zum erstenmal gehört wurden. Auch *Spanjaard* kam und führte u. a. Bruckners zweite Sinfonie auf.
Die Straram-Konzerte pflegen mit Vorliebe Unbekanntes. Hier hörte man Händels Concerto in h-moll für Alto und Orchester neben einem Stück in gleicher Besetzung (Allegro, lento, scherzo) von Maugüé; fünf Stücke von Schönberg; Introduktion und sinfonischen Satz von Roumain Mihalovici; »Schelomo« für Violoncell und Orchester von Ernest Bloch; Kammermusik Nr. 2 von Hindemith; »Epithalame« von Roger-Ducasse; ferner Florent Schmitts »Psalm XLVII« und »Mirages«; Mozarts »Requiem« und die zweite Sinfonie von Sylvio Lazarri, die 1902 entstanden, Wagner-Franckschen Einfluß erkennen läßt.
Albert Doyen spürt in seinen »Fêtes du Peuple« den großen Orchester- und Chorwerken der Revolutionsperiode nach; so brachte er Gossecs »L'Hymne à l'Etre suprême«. — Die Osterzeit war durch zahlreiche Aufführungen geistlicher Musik in den Konzertsälen und Kirchen gekennzeichnet. (Bachs Passionen und die alten Meister des XVI. Jahrhunderts.)
Von den Virtuosen, die sich hören ließen, ist *Huberman* zu nennen. Er wie *Heifetz* hatten den großen Saal der Opéra gefüllt, in dem ein Fest zu Ehren Honeggers stattfand. Im Conservatoire veranstaltete der Spanier *Joan Manén* einen Abend mit eigenen Kompositionen, und *Haudebert* vermittelte uns sein großes Werk »Dieu vainqueur«. Ich will noch zweier Vorträge Erwähnung tun: des von *Gérold* über Schubert mit zahlreichen Beispielen, von Frau *Gérold* und *Yve Tinayre* in deutscher Sprache gesungen, und des von *L. de la Laurencie* über Julien Tiersot und sein Werk.

J. G. Prod'homme

PRAG: Vieles, aber nur wenig, und das hier nur in komprimiertester Form. Von neuen Monumentalwerken steht der auch in Deutsch-

land bekannte Sinfonische Psalm »König David« von Arthur Honegger im Vordergrund. Denn er gibt einen Extrakt echt nationaler volkstümlicher Kunst. Das Nationale ist hier französisch. Klarheit im Aufbau, Kontraste im Gedanken, Esprit im Klang, ein Artismus allerdings, der dem Volksmäßigen abträglich ist, und Feuer. Mit solch hinreißendem Temperament und so blendenden Farben wird die Bibel selbst für Snobs zur Unterhaltungslektüre. *Gerhard v. Keußlers* Oratorium »Zebaoth« diesem Werk gegenüberzustellen ist kühn. Keußler geht, wie in seinen meisten Arbeiten, vom Klanglosen oder vom Übersinnlichen des Klanges aus. Es sind, wie immer, die Partien, die eben dieses Transzendentale darzustellen haben, und bemerkenswerterweise die Chordramatik am eindrucksvollsten geraten, es ist immer irgendwie Musik-Dichtung, ergreifend im ganzen, wenn auch das Detail oft langsam vorüberzieht. Den »Zebaoth« dirigierte der Komponist *(Singverein)*, den »König David« *Alexander Zemlinsky (Männergesangverein)*. Chöre, Orchester und Solisten entsprachen beinahe den Anforderungen. Soll ich von der geringen Anzahl der *Deutschen Philharmonischen Konzerte* sprechen oder über die erkleckliche Reihe auswärtiger Dirigenten, die die *Tschechische Philharmonie* führten, deren Chef in Schottland und Skandinavien musizierte? *Fritz Busch* blieb da stark im Gedächtnis, *Vincent d'Indy* mehr durch sein hohes Alter, *Konstantin Saradschevs* Sachlichkeit, die zwei Sinfonien von Nikolaj Mjaskovskij real ans Tageslicht zog, vor allem aber der Urmusiker *Bernardo Molinari*, der Berlioz' »Requiem« fünfmal zelebrierte mit einer geistigen Kraft und Größe, die ans Wunderbare grenzt; kurz nachher leitete er A. Dvořáks »Stabat mater« und verschiedenes aus der älteren Literatur, wobei er auch Gelegenheit hatte, an der Spitze des begabten Zöglingsorchesters des Staatskonservatoriums zu stehen, fast zu gleicher Zeit, da *Richard Strauß* sich von der musikalischen Kultur der notleidenden *Deutschen Musikakademie* persönlich überzeugen konnte. Von Erstaufführungen in der Tschechischen Philharmonie gefielen gut gearbeitete Orchesterlieder von *K. B. Jirák*, von Frau *Maša Fleischer* geschmackvoll aufgefaßt, und *Serge Prokofieffs* 3. Klavierkonzert, eine organische Komposition, trotz aller Modernität und Kühnheit klanglich gemäßigt und wohlerzogen. Außerhalb der Lokalereignisse wäre hier von der Bach-Kultur *W. Talichs* zu sprechen, der die sechs Brandenburgischen Konzerte aufs Programm setzte, eine ungeheure Seltenheit für die Prager. Von Bedeutung für das Musikleben wurden zwei Neugründungen auf kammermusikalischem Gebiete: das *Prager Trio* und das *Novák-Frank-Quartett*; diesen Vereinigungen, dem *Zika-Quartett*, dem *Ševčik-* und dem *Ondříček-Quartett*, nebst einer Reihe von Solisten waren eine große Reihe von Ur- und Erstaufführungen zu danken. Von eminenter Ursprünglichkeit — das Wort genial ist hier einmal angebracht — ist L. Janáčeks »Concertino« für Klavier, 2 Geigen, Viola, Waldhorn, Klarinette und Fagott. In der Erfindung ungemein wild, dabei wohltönend, im Aufbau so verdichtet und doch so einfach, daß man von einer logischen Klassizität sprechen kann. Es ist da ein Kunstwerk entstanden, das im Grundriß von slowakischer Volksmusik berührt worden sein muß, trotzdem aber einen prägnanten Persönlichkeitsstil aufweist. Bis zu den Schlußtakten des zweiten Satzes hört man nur je *ein* Blasinstrument in solistischer Weise ausrufen oder trillern oder ein einziges Volksmotiv sechsfach wörtlich wiederholen, wobei die Klavierbegleitung entweder motivisch oder echomäßig, etudenhaft oder paraphrasierend beteiligt ist — dürr das Ganze und trotzdem hinreißend. Was weiter folgt, ist die Vergrößerung des bisher gesehenen Bildes über fünf Partiturzeilen, mit noch kapriziöseren Einfällen über schlagzeugähnlicher Klavierbehandlung, während das Klavier im Schlußsatz thematisch herrschend ist, mit einer energisch herabrollenden Figur, der ein scharf rhythmisiertes Thema widersteht. Das Werk ist sofort zur Wiederholung verlangt worden. Fidelio Finkes anspruchsvolles Klaviertrio habe ich gelegentlich des Prager Musikfestes hier genauer gewürdigt, Erwin Schulhoffs Streichquartett hatte Publikumserfolg, in seiner musikantischen Art ist es sehr menschenfreundlich, die Girlandenmusik seines Duos für Geige und Cello hat trotz leichter Faßlichkeit nicht überzeugen können. Von den deutschen Kammerwerken haben A. Zemlinskys drittes Streichquartett durch bezwingenden Ausdruck, F. Petyreks Klaviertrio mit Abwechslungsreichtum und überfeinertem Geschmack, M. Buttings fünf eigenartige Kompositionen für Streichquartett das größte Interesse geweckt. Auf alle diese Erscheinungen und die in irgendeiner Weise fesselnden Kammerwerke von Ot. Ostrčil, K. B. Jirák, Alois Hába, Karl Hába, B. Martinu, J. Zelinka, M. Krejčí, J. Rídký, Alexander Tscherepnin

und E. Wachtel hoffe ich in anderem Zusammenhange noch zurückzukommen.

Erich Steinhard

ROSTOCK: *Vasa Přihoda* ist ein Hexenmeister auf der Geige, dessen Programm freilich mehr auf äußere Wirkung als auf edle Kunst ausgeht. Die *Don-Kosaken* fanden an zwei Abenden wiederum dieselbe begeisterte Aufnahme wie in den Vorjahren. Man bewundert immer aufs neue die einzigartige Zucht in Gesang und Haltung dieser Steppensöhne. Fremde, aber echte Volkskunst spricht mit überwältigender Macht zum Hörer. Hohen Genuß gewährte das *Amar-Quartett* mit *Paul Hindemith* als Bratschisten. Mit Werken von Mozart, Schubert, Hindemith war ein Überblick über die Entwicklung der Kammermusik in vollendeter künstlerischer Wiedergabe geboten. Im Konzertverein hörte man den stimmbegabten *Josef Degler* mit Orchesterliedern von H. Wolf und Pfitzner. Am selben Abend trug *Ashauer* das schwierige Violinkonzert von Julius Weißmann meisterhaft vor. Eine musikalische Morgenfeier war *Friedrich E. Koch* gewidmet. Unter *Schmidt-Belden* wurde seine G-dur-Sinfonie und romantische Suite eindrucksvoll gespielt. In der Suite wirkte das Stimmungsbild »Sonnenuntergang« tief und nachhaltig. Anlage und Ausführung der Suite erinnert an Reger. Endlich ist noch ein von der deutsch-schwedischen Vereinigung gebotener *Schwedischer Liederabend* (u. a. Bellmann, Wennerberg) und eine ansprechende *historische Abendmusik* (Rostocker Komponisten vom 17. bis 19. Jahrhundert) im Altertumsmuseum zu erwähnen.

Wolfgang Golther

STUTTGART: In den Sinfoniekonzerten des *Landestheaters* tauchte als anziehende Dirigentenerscheinung *Bruno Walter* auf (4. Sinfonie von Mahler). *Karl Leonhardt* stützte sich in der Hauptsache auf die Klassiker und Brahms, ließ aber auch erstmals Rudi Stephans Musik für sieben Saiteninstrumente erklingen und machte uns mit Buschs a-moll-Violinkonzert bekannt, das *Willy Kleemann* in prächtiger Weise spielte. Sowohl bei *Felix Petyrek* als bei *Gerhard v. Keußler* erwies sich, daß das zum Bekanntwerden von Tonsetzern gewählte Mittel ganzer Kompositionsabende verfehlt sein kann. Ein auf die Hälfte der Ausdehnung gebrachtes Programm hätte in beiden Fällen, namentlich bei v. Keußler, dessen von *Ludwig Heß* gesungener Liederzyklus von dem Wechsel des Ausdrucks gar zu wenig Gebrauch macht, Vorteil gebracht. *Wendling* ließ uns das cis-moll-Quartett von *Pfitzner* hören, für neue Musik setzte sich *Hermann Enßlin* ein (Klaviersonate von Otto Siegl). Von einer sich nach und nach zur Geltung bringenden Gruppe schwäbischer oder in Stuttgart ansässiger Komponisten traten mit verschiedenen Proben an die Öffentlichkeit *Hans Schink*, *Richard Greß* und *Heinrich Rücklos*. Die Schulung des Chores der *Musikhochschule* ist an dem erfreulichen Punkte angelangt, daß auch Aufführungen größeren Stiles (sechsstimmiges Offertorium von Alfredo Bossi, Requiem von Mozart) eine Bereicherung des öffentlichen Musiklebens darstellen. Der *Lehrergesangverein* (Leonhardt) erprobte seine Kräfte an dem mit Interesse aufgenommenen Requiem von Kaun.

Alexander Eisenmann

VÖCKLABRUCK: *Uraufführung* des 112. Psalms von Bruckner. Bis nun war der 112. Psalm Bruckners verschollen, es war nur bekannt, daß er 1863 in Linz komponiert wurde. Professor *Max Auer* (er lebt in Vöcklabruck, wo auch die Verwandten Bruckners zu Hause sind), der gewiegte, eifrige Bruckner-Forscher, fand unter einem Stoß Partituren die Originalhandschrift des 112. Psalms. Sie trägt die Entstehungsdaten: Juni 1863—Juli 1863. In einem Brief an Rudolf Weinwurm (Linz, 1. September 1863) schreibt der Ansfeldner-Meister: »... Seit 10. Juli bin ich von meinen Schulstudien frei geworden und laß mir's jetzt gut gehen.... Symphonie (gemeint ist die f-moll) ist fertig; wie auch ein doppelchöriger Psalm (der 112.) für Orchester; du wirst sie jedenfalls zu sehen bekommen ...« Ich zitiere diese Briefstelle, weil Viktor Vöß im Vorwort des soeben erschienenen Klavierauszuges (Universal-Edit.) erwähnt, diese Arbeit sei die erste Frucht ..., an welcher der Lehrer (Otto Kitzler) keinerlei kritischen Anteil mehr gehabt hat. Auch Göllerich bemerkt, daß dieses Werk Otto Kitzler nicht mehr vorgelegen sein dürfte. Nun hat Bruckner erst im Juli 1863 seinen Lehrer Kitzler um die Freisprechung ersucht und diese im gleichen Monat im Gasthaus »Zum Jäger in Kürnberg« (ein Ausflugsort der Linzer) gefeiert. Auch Auer ist meiner Ansicht, denn er sagt in seinem Bruckner-Buch: »... den 112. Psalm, welchen Bruckner am Ende seiner Lehrzeit bei Kitzler... vollendet hatte«.

Das Werk ist für Doppelchor und Orchester geschrieben. Es entstand zwischen der f-moll-

Sinfonie und dem »Germanenzug« und hat dreiteilige Form. Nach der Fuge finden sich im Original nur noch 5 Takte — es fehlt demnach der Abschluß —, diese stimmen notengenau mit dem Anfang überein. Es blieb für die Herausgabe nichts anderes übrig, als den ganzen ersten Teil wiederholen zu lassen. Orchesterfanfaren, jubilierende Alleluja-Rufe des Chores leiten das Werk ein. Die beiden Chöre, jeder ist selbständig geführt, ergehen sich in Lobpreisungen. Während der erste Chor in lichte Farben getaucht ist, hebt sich der zweite durch dunkle Lage ab. In den Akkordschichtungen und -schiebungen merkt man die künftige Meisterart. Nicht zu überhören sind auch tonmalerische Momente (Sonnenauf- und Sonnenuntergang), Brucknersche Züge aufweisende Modulationen. Chromatische Baßaufrückungen im kurzen Zwischenspiel führen zur ersten Steigerung — in den F-dur-Klang mischt sich Des-dur, das nur den Höhepunkt, Eintritt des C-dur (über die Himmel) vorbereitet. Während der Steigerung wuchtet im Orchester Triolenrhythmus. Spannungslos, zartfädig gibt sich der zweite Teil. Zur Cellomelodie erklingt ein Oboesolo, die mittleren Streicher bringen Belebung in Sechzehnteln. Der friedlich fragende Hauptgedanke »Wer ist wie der Herr?« wird von den Chorstimmen abwechselnd oder in Verschlingung angestimmt. Einem kurzen Quintenkanon folgt eine chorische Aufwallung. In sanften Linien geht es weiter bis zum Chor-Unisono, dann fügt sich der »Alleluja«-Beginn ein. Die folgende Fuge ist auf einem einfachen Thema aufgebaut, dem in den Streichern dreiklangzerlegte, trilleraufgesetzte Unisonofiguren gegenüberstehen. Mächtig ausholend die Schlußsteigerung. Wie schon erwähnt, reiht sich daran eine Wiederholung des ganzen ersten Teiles.

Die Uraufführung unter *Auers* verständnisvoller, befeuernder Stabführung löste begeisterte Zustimmung aus. Auer feierte sein 25jähriges Chormeisterjubiläum und wurde verdientermaßen geehrt. Bruckner voraus gelangten die Bach-Kantaten »Du Hirte Israels« und »Schlage doch, gewünschte Stunde« vorzüglich zu Gehör. Beethovens »Zweite« ergänzte die Vortragsfolge. *Franz Gräflinger*

WIEN: Wie die beliebteste Primadonna wurde *Strawinskij* begrüßt, der in einem von *Dirk Fock* geleiteten Sinfoniekonzert sein vielumstrittenes Klavierkonzert spielte. Gewiß waren es Ovationen, die sich weniger an tiefem Verständnis entzündeten als am Sensationsbedürfnis derer, die überall dabei sein müssen; gleichwohl wurde mit dem solennen Empfang überzeugend zum Ausdruck gebracht, daß das Wiener Publikum nicht mehr bloß abseits stehen, sondern teilhaben will an den Dingen, die die musikalische Entwicklung in allen Ländern ringsum beherrschen. Solange es sich übrigens um den Strawinskij des »Feuervogels« oder der »Petruschka«-Suite handelte, sprach auch ehrliche und spontane Herzlichkeit mit; während man sich von dem des Klavierkonzertes, kraft der motorischen Energien, die hier entfaltet werden, zwar überwältigen ließ, aber doch nicht ohne Protest gegen die klanglichen Härten. Man applaudierte mit Zähneknirschen; aber man applaudierte. Und das ist vielleicht der ehrlichste Applaus, der Stärke und Wucht des empfangenen Eindrucks bestätigt, ohne gleichzeitig zu leugnen, nicht mit allem fertig geworden zu sein. — Wenn sich in Strawinskijs Musik mehr eine westliche Spielart der russischen Seele kundgibt, spricht und singt aus der »Sechsten Sinfonie« von Nikolai Miaskowskij die russische Seele, wie sie uns von Dostojewskij dargestellt wurde. Das Problematische in diesem umfangreichen und hochgespannten Werk liegt mehr im ideellen Gebiet, in den Gefühlen und Gedanken, die hier zum Ausdruck drängen, als im musikalischen Stil, der ein Mischstil ist und bei aller Vorliebe für moderne Harmonien und Klangbrechungen eine durchaus gemäßigte Richtung einhält. Es ist ernste, gefühlsbeladene Musik, die nach einer Vorbemerkung in der Partitur unter dem Eindruck des Todes zweier lieber Menschen konzipiert wurde. Aber auch unabhängig davon, ahnt der Hörer, daß es sich um eine Sinfonie mit einem verborgenen Programm handelt. Was vollends im Finale bestätigt wird: jubelnde Trompetenfanfaren und französische Revolutionslieder bestreiten die kämpferischen Durchführungen; den wehmütigen Ausgang bildet ein ernstes, fast religiöses russisches Volkslied, das von einem Chor gesungen wird und das dem Gedanken Worte verleiht, daß einzig die Trennung des Geistes vom Körper allen Zwiespalt zu lösen vermag. Diese Sinfonie hat ihre Längen und Schwerfälligkeiten; sie verliert sich manchmal oder gerät ins Unpräzise und Verschwommene; immer aber bleibt sie das ehrliche Dokument einer reichen und fesselnden Phantasie.

Heinrich Kralik

NEUE OPERN

Arthur Honegger schreibt die Musik für den »Napoleon«-Film von *Abel Gains*, der im Herbst dieses Jahres in der Pariser Großen Oper zur *Uraufführung* gelangen wird.

Felix Petyrek vertont die Pantomime »Tahi« von *Julian Algo*.

OPERNSPIELPLAN

BERLIN: Die *Staatsoper* hat zur *Uraufführung* in der nächsten Spielzeit Paul Hindemiths neue Oper »Cardillac« und das Ballett »Liebeszauber« von *Manuel de Falla* zur *deutschen Uraufführung* erworben.

DRESDEN: *Paul Graeners* neue Oper »Hanneles Himmelfahrt« wurde von der *Staatsoper* zur *Uraufführung* angenommen.

LONDON: In der bevorstehenden großen internationalen Saison der *Covent Garden Opera* gelangen an deutschen Werken außer dem »Ring« »Tristan und Isolde«, »Die Meistersinger« und »Figaros Hochzeit« zur Aufführung, die sämtlich von *Bruno Walter* geleitet werden.

KONZERTE

AACHEN: Unter *Peter Raabes* Leitung kam das neue »Requiem« von *Richard Wetz* zu erfolgreicher *Uraufführung*.

BAUTZEN: Domorganist *Horst Schneider* führte in zwei Konzerten (Morgenfeier und Geistliche Abendmusik) Werke von Sigfrid Karg-Elert auf, womit er hier das erstemal moderne Kunst bot.

ERFURT: Mit einer Vortragsreihe vom »*Wesen und Werden der Musik*« bot *Rob rt Hernried* etwas durchaus Eigenartiges. Diese Besonderheit besteht in der Verknüpfung von musikgeschichtlichen und allgemein-theoretischen Berichten mit dem handgreiflich erläuternden Beispiel aus der Praxis. Die Mitwirkung einer stattlichen Anzahl von Gesangs- und Instrumentalkünstlern war deshalb nötig, hatte aber auch eine überaus starke Eindringlichkeit der Wirkung auf den Hörer zur Folge. In dieser Individualität sind die Vorträge Hernrieds vielleicht richtunggebend für den Theoretiker überhaupt.

HANNOVER: *Th. W. Werner* brachte kürzlich seine viersätzige Suite für Geige und Klavier, zwei Sätze für Geige und Bratsche sowie ein Streichquartett und eine Anzahl von Liedern zur *Uraufführung*.

MAINZ: Unter Leitung von *Franz Willms* gelangte durch den *Orchester-Verein* und *Lehrersängerchor* Luigi Cherubinis »Requiem« für Männerchor und Orchester zur Aufführung.

OLDENBURG i. O.: *Otto Straubs* »Altdeutsche Minnelieder« erlebten unter Leitung von *Werner Ladwig* die *Uraufführung*. Nach den schönsten Liebesgesängen mittelalterlicher Romantik hat der Komponist eine naturgesättigte Ballade geschaffen. Durch orchestrale Zwischenspiele wird das Werk, ein dreiviertelstündiger Zyklus für Sopran, Bariton und 8 Instrumente organisch verbunden. Die unverbildete volkstümliche Tonsprache der Minnelieder fand lebhaftesten Beifall.

WEINHEIM (Baden): *Alphons Meißenberg* trat an der Spitze seines *Cäcilienvereins* mit einer Reihe zeitgenössischer Chorkompositionen vor die Öffentlichkeit. Heinrich Kaminskis 130. Psalm, Franz Philipps Marienlieder op. 15, Joseph Haas' »Eine deutsche Singmesse« und die Lolalieder von *Franz Philipp* bildeten das Programm.

TAGESCHRONIK

Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer hielt am 28. März ihre ordentliche Hauptversammlung ab, auf der folgende Herren in den Vorstand gewählt wurden: *Richard Strauß* (Vorsitzender), *Prof. Eduard Behm*, *Hugo Kaun*, *Prof. Wilhelm Klatte*, *Dr. Julius Kopsch*. Als wichtigstes Ergebnis der Verhandlungen ist zu verzeichnen, daß die Versammlung einstimmig zu der Feststellung gelangte, die von der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer und dem größten Teil der reichsdeutschen Verleger angestrebte Verständigung über die Errichtung einer gemeinsamen deutschen Anstalt zur Verwertung der musikalischen Aufführungsrechte lasse sich nicht ermöglichen. Dieses für die Öffentlichkeit bedauerliche Ergebnis war nicht zu umgehen, nachdem durch den erneuten Vertragsabschluß der Gegenseite mit dem österreichischen Verbande den weiteren Verhandlungen der Boden entzogen war. Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer wird nach der nun eingetretenen Klärung in entschiedener Weise ihre ursprünglichen, von *Friedrich Rösch* aufgestellten Ziele weiter verfolgen in einer Form, die den Bedürfnissen der öffentlichen Musikpflege voll gerecht wird.

Der *Reichsverband deutscher Orchester e. V.*, *Weimar*, hat an den Mannheimer Oberbürger-

meister Dr. Kutzer als Vorsitzenden im Verwaltungsrate des Verbandes der deutschen gemeinnützigen Theater eine Eingabe gerichtet, in der er sich nachdrücklich für den Beamtencharakter der staatlichen, städtischen und gemeinnützigen Theaterorchester einsetzt. Der Reichsverband erhebt in dieser Eingabe Einspruch gegen den in Mannheim, Heidelberg, Koburg, Mainz, Schwerin sowie in Thüringen u. a. O. versuchten *Abbau der Rechte der Orchestermusiker* und verweist darauf, daß ungünstigere Anstellungsbedingungen für neu verpflichtete Orchestermusiker unweigerlich den Mangel an geeignetem Nachwuchs beträchtlich verschärfen würden. Mit besonderem Nachdruck wendet sich der Verband dagegen, daß zweierlei Anstellungsverhältnisse bei Mitgliedern desselben Orchesters Platz greifen.

Die in *Locarno* zu einem *internationalen Kongreß* zusammengetretenen Delegierten der bedeutendsten *Aufführungsrechts-Gesellschaften* von Belgien, Deutschland, England, Frankreich, Holland, Italien, Österreich, der Schweiz, der Tschechoslowakei und von Ungarn faßten zur *Frage der Tantiemepflicht der radiotelegraphischen Übermittlung musikalischer Aufführungen* folgende Entschließung: »Die Regierungen derjenigen europäischen Staaten, in denen die Besteuerung der radiotelegraphischen Übermittlung von Aufführungen noch nicht erfolgt oder noch nicht nach bestimmten Grundsätzen geregelt ist, werden gebeten, der Frage so rasch wie möglich ihre Aufmerksamkeit zu schenken und zu prüfen, in welcher Weise die Besitzer von Empfangsapparaten zur Entrichtung einer Taxe verpflichtet werden können, deren Erträgnisse teilweise dem Staate und teilweise den Radiogesellschaften zufallen würden, und aus denen die Aufführungsrechtsgebühren an die Autorengesellschaften zu entrichten wären.« — Es wurde ferner beschlossen, den nächsten internationalen *Kongreß im Oktober 1926* in *Budapest* abzuhalten.

In *Salzburg* wurde unlängst der *48. Mozart-Tag der* internationalen Stiftung *Mozarteum* und der *Mozart-Gemeinde* abgehalten. Aus dem Tätigkeitsbericht ist der Plan erwähnenswert, die Bibliothek des Mozarteums zu einem Forschungsinstitut auszubauen. Den größten Aufschwung hat im Berichtsjahre die Mozart-Bewegung in Deutschland und Österreich, in der Schweiz, in der Tschechoslowakei und in Ungarn genommen. Neu gegründet wurde unter anderem die Ortsgruppe *München*. Es bestehen zur Zeit 22 Mozart-Gemeinden mit 3367 Mitgliedern.

Der *1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Stimm- und Sprachheilkunde* (und Phonetik) findet in der ersten Augustwoche in *München* statt.

* * *

Die Stadt *Bonn* wird im Frühjahr 1927 zu Beethovens 100. Todestag ein großes *Beethoven-Fest* veranstalten. Generalmusikdirektor *Fritz Busch* ist eingeladen worden, im Rahmen dieses Festes die Neunte Sinfonie zu dirigieren.

Das *VI. Deutsche Brahms-Fest* der Deutschen Brahms-Gesellschaft findet in *Heidelberg* vom *29. Mai bis 2. Juni 1926* statt. Die musikalische Leitung hat *Wilhelm Furtwängler* übernommen. Mitwirkende sind die *Berliner Philharmoniker;* Solisten u. a. *Adolf Busch, Elly Ney, Paul Grümmer,* das *Busch-Quartett,* der *Aachener a Cappella-Chor* (Leitung *Peter Raabe),* der *Mannheimer Musikverein (Richard Lert),* der *Heidelberger Bach-Verein (H. M. Poppen).*

Das *6. Donaueschinger Kammermusikfest* zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst (siehe die Voranzeige in Heft XVIII/3) findet am *24. und 25. Juli ds. Js.* statt.

Das *Mittelrheinische Musikfest* wird in diesem Jahr vom *14. bis 16. Mai* in *Saarbrücken* veranstaltet. Zum Vortrag gelangen Beethovens Klavierkonzert Es-dur, Max Regers Konzert im alten Stil, Bruckners Te deum, Hans Pfitzners Kantate »Von deutscher Seele«, Violinkonzert von Brahms und Beethovens Neunte.

* * *

Der *Umbau* der *Berliner Staatsoper,* der nunmehr vom Landtag genehmigt wurde, soll Anfang Mai in Angriff genommen werden. Mit dem 2. Mai schließt die Spielzeit der Staatsoper (Unter den Linden). Die Vorstellungen werden von diesem Tage an in der Staatsoper am Königsplatz (Kroll) stattfinden. Man rechnet mit der Vollendung des Umbaus Ende dieses Jahres.

Ähnlich wie in Breslau, Regensburg und Berlin ist jetzt in *Leipzig* ein *kirchenmusikalisches Institut* gegründet worden, das in enger Verbindung mit dem Leipziger Konservatorium steht. Zum Direktor des Instituts wurde *Karl Straube* gewählt.

Die *Sammlung des Beethoven-Hauses in Bonn* ist dieser Tage um eine sehr wertvolle *musikalische Handschrift* bereichert worden. Sie stammt aus dem Nachlaß von Maximiliane Brentano und reicht in die Zeit der Eroika oder der vierten Sinfonie zurück. Auf ihr sind Entwürfe zu dem zweiten ungedruckten Violinkonzert in C-dur verzeichnet. Auf den

unteren vier Systemen beider Seiten befindet sich ein vollkommen ausgeführtes Menuett für Klavier. Das Trio dieses Menuetts ist von Beethoven nur skizziert.

In *Florenz* ist das neu gegründete und dem Konservatorium Luigi Cherubini angegliederte *Museum für die Geschichte der Musik* eröffnet worden. Den Grundstock dieses einzigartigen Instituts bildet die bekannte, von dem kunstliebenden Großherzog Ferdinand II. von Toscana zusammengetragene mediceische Instrumentensammlung. Überdies sind die bibliothekarischen Raritäten des Museums nicht minder bedeutend, so die wertvollen Codices des 15. und 16. Jahrhunderts, Erstausgaben von Giacomo Peri, Palestrina, und ein »Stabat Mater« von Alessandro Scarlatti. Die Einweihungsfeier wurde durch ein Kammermusikkonzert auf den alten Meisterinstrumenten wirkungsvoll eingeleitet.

Die Bibliothek des *Staatskonservatoriums* in *Leningrad* wurde unlängst von J. Gleboff, J. Zander u.a. einer eingehenden Untersuchung unterzogen, wobei eine sehr wertvolle Sammlung musiktheoretischer Werke des 16., 17. und 18. Jahrhunderts zutage trat. U. a. fand man sämtliche Schriften von Zarlino, Glarean, Matthesson, Marpurg, Rousseau, Forkel und Padre Martini, sowie eine Reihe berühmter und weniger bekannter Traktate, wie z. B. der »Dialogo« von Vinc. Galilei, »Il Toscanello in Musica« und »Flores Musicae« von Hugo von Reutlingen.

Die Stadt *Triest* beauftragte den Bildhauer *Laforet*, das *Giuseppe Verdi-Denkmal* wiederherzustellen, das im Kriege 1915 Schaden genommen hatte. Im Mai dieses Jahres wird das Monument neu eingeweiht werden.

Das Geburtshaus *Gaetano Donizettis* in *Bergamo* ist durch Dekret zum Nationaleigentum erklärt worden; damit ist die Unantastbarkeit des Besitzes und seine bauliche Unveränderlichkeit gewährleistet.

Die *Staatlich akademische Hochschule für Musik* in *Berlin* hat im vorigen Jahre mehrere *musikalische Lehrfilme* herstellen lassen. Die Filme bieten vor allen Dingen einen sehr guten Einblick in die physiologischen Bewegungsvorgänge. Es besteht die Absicht, diese Filme, die zunächst nur einem kleinen Kreis von Interessenten vorgeführt wurden, auch einer größeren Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

In dem Preisausschreiben von *Hochs Konservatorium* (*Frankfurt*) für ein Kammermusikwerk für zwei Streichinstrumente ohne Begleitung, für das der Verlag Schott's Söhne (Mainz) 2000 Mk. zur Verfügung gestellt hat, wurde von der Jury (Sekles, Scherchen und Windsperger) je ein zweiter Preis *Ernst Toch* (Mannheim) und *Alexander Jemnitz* (Budapest) und ein dritter Preis *Ottmar Gerster* (Frankfurt) zugesprochen. Im ganzen waren über 120 Arbeiten eingegangen. Die preisgekrönten Werke erscheinen im *Verlage Schott*.

Dr. *Hagen Thürnau*, Berlin-Südende, Hermannstr. 6, steht im Begriff, die Herausgabe einer Sammlung *neuer Andachtslieder* zu unternehmen, die dem religiösen Empfinden des heutigen Menschen und seinem Weltbild gerecht werden. Sie sollen an Stelle der bisher benutzten, im Text der Gegenwart nicht mehr entsprechenden alten Kirchenchoräle zu Andachten und Gedenkfeiern in den Schulen verwendet werden. Auch das weltliche Element wird darin vertreten sein, soweit es für Schulfeiern erforderlich ist. Ein Teil der Lieder harrt noch der Vertonung für einstimmigen Gemeinschaftsgesang. Der Herausgeber richtet an die Komponisten, die sich an dem Werk beteiligen, die Aufforderung, sich von ihm Texte zur Vertonung zusenden zu lassen.

* * *

Gerhard v. Keußler (Hamburg) wurde von der Genossenschaft der ordentlichen Mitglieder der *Berliner Akademie der Künste, Sektion für Musik*, bei ihrer diesjährigen Mitgliederwahl zum auswärtigen Mitgliede gewählt. Die Wahl fand die Bestätigung durch den Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung.

Arthur Seidl in Dessau wurde von der Anhaltischen Regierung als *Sachverständiger* in den Prüfungsausschuß des staatlichen Ausbildungs-Lehrganges der Musiklehrer des Landes berufen.

Alfred Lorenz ist zum *Honorarprofessor* für Musikwissenschaft in der philosophischen Fakultät I. Sektion der Universität *München* ernannt worden. Lorenz ist besonders durch seine Forschungen über die Form bei Richard Wagner bekannt geworden.

Max Fiedler (Essen) ist zum Mitglied der *königlich schwedischen Akademie für Musik* in Stockholm ernannt worden.

Mascagni wurde das *Ehrendoktorat* der *Budapester Universität* verliehen.

Willem Mengelberg ist von der Columbia-Universität in *Neuyork* das *Ehrendoktorat* angeboten worden.

Dr. *Friedrich Blume* hat sich am 25. Januar mit einer Probevorlesung über »Wort und Ton in

den Liedern Hugo Wolfs« an der *Berliner Universität* habilitiert.

Als Nachfolger des bisherigen Intendanten des *Badischen Landestheaters* in *Karlsruhe* Robert Volkner wurde der Intendant der städtischen Schauspiele in Baden-Baden Dr. *Hans Waag* zunächst auf drei Jahre vom Verwaltungsrat des Badischen Landestheaters verpflichtet.

Erich Kleiber, der jüngst in Paris und Kopenhagen große Erfolge errungen, wird mit Einverständnis des preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung einer Einladung des Teatro Colon in *Buenos Aires* im August und September ds. Js. folgen, um die großen Orchesterkonzerte der dortigen Saison als Gast zu leiten. — Ebenso hat *Otto Klemperer* ein Angebot nach *Buenos Aires* angenommen. Das erste seiner elf Konzerte dort wird am 15. September ds. Js. stattfinden.

Raimund von Zur Mühlen hat seinen Wohnsitz nach *Wiston Old Rectory, Steyning, Sussey* — in der Nähe von London — verlegt und dort seine gesangspädagogische Tätigkeit wieder aufgenommen.

Robert Hernried wurde als Schriftleiter der Musikzeitschrift »Das Orchester«, amtliches Organ des Reichsverbandes deutscher Orchester, nach Berlin berufen.

AUS DEM VERLAG

Der »Deutsche Musikalien-Verleger-Verein« veröffentlicht eine interessante Statistik über die *Verlagsproduktion des deutschen Musikverlages im Jahre 1925*. Die Zahlen zeigen aufsteigende Tendenz. Insgesamt wurden im vergangenen Jahr 5646 neue Werke veröffentlicht gegen 3705 im Jahr vorher. Diese fast fünfzigprozentige Zunahme erstreckt sich erfreulicherweise auch auf die ernste Musik, ja es läßt sich sogar eine Verschiebung des zahlenmäßigen Verhältnisses zwischen ernster und leichter Musik deutlich zugunsten der ersteren feststellen. Immerhin übertrifft auch jetzt noch die leichte Musik mit 3774 Neuerscheinungen fast dreifach die Zahl der Veröffentlichungen ernster Musik (1872). In den Ausführungen wird u. a. auch die Frage der Verlängerung der Schutzfrist für Musikalien von 30 auf 50 Jahre angeschnitten.

Walter Braunfels begründet jetzt unter dem Titel »Heilige Tonkunst« eine Folge musikalischer Veröffentlichungen des Verbandes der Vereine katholischer Akademiker zur Pflege der katholischen Weltanschauung (Oratoriums-Verlag).

TODESNACHRICHTEN

BASEL: Hier verstarb der Cellovirtuose *Fritz Becker*, ein Schüler David Poppers.

BERLIN: *Vörös Miska*, der ungarische Geigenvirtuose, einst an der Spitze seiner Zigeunerkapelle berühmt und gefeiert, ist hochbetagt gestorben.

HALLE a. S.: *Johannes Vetter*, der Mitbegründer des Berliner Philharmonischen Orchesters und Leiter des Greizer Philharmonischen Orchesters in den Jahren 1897—1901, ist im Alter von 63 Jahren dahingeschieden.

KREFELD: Der Münchener Kammersänger *Friedrich Brodersen* wurde hier vom Tode ereilt. Ein Verlust nicht nur für die Münchener Staatsoper, auch für das ganze deutsche Musikleben.

MÜNCHEN: Der frühere Hofkapellmeister Professor *Joseph Becht* ist, 67jährig, einem längeren Leiden erlegen. Neben seiner Lehrtätigkeit in Chorgesang und Orgel an der Akademie hatte er lange Jahre die Leitung der ehemaligen Königlichen Vokalkapelle und des Chors der St. Michael-Hofkirche.

ROUDNA: Im Alter von 73 Jahren starb der ehemalige Direktor des Prager Konservatoriums *Heinrich Kaan-Asbest*. Kaan war ebenso bedeutend als Pianist wie als Pädagoge, auch als Komponist hat er sich einen Namen gemacht.

SALZBURG: Domkapellmeister Professor *Franz Xaver Gruber* ist im Alter von 51 Jahren verstorben. Mit ihm verliert das Salzburger Musikleben einen seiner besten Führer.

TERAMO: Hier starb der 1843 in Fara S. Martino geborene Komponist *Alfons Cipollone*, dessen Werke zum Teil auch in Deutschland bekannt geworden sind.

WIEN: Im Alter von 94 Jahren ist der Klavierpädagoge *Julius Epstein*, der Nestor der berühmten Wiener Klavierschule, verschieden. — Ferner hat Wien zwei weitere Tote zu beklagen, den ehemaligen Direktor der Stadttheater Graz und Düsseldorf, *Heinrich Gottinger*, der lange Jahre als Musikprofessor am Konservatorium in Wien wirkte, und die als Koloratursängerin wie Gesangsmeisterin gleich bedeutende *Aglaja Orgeni*, die 83jährig verstarb.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Das Bildnis *Max Regers* stammt aus dem Jahre 1908; die Postkarte des Meisters wird in dem Gedenkartikel erwähnt.

Josef Turnau hat, nachdem er seinen Posten als Oberregisseur an der Staatsoper in Wien mit dem des Intendanten am Stadttheater in Breslau tauschte, den Lübecker Maler und Graphiker *Alfred Mahlau* als Ausstattungschef berufen. Von der Phantasie dieses Künstlers geben die vier Bühnenbilder kennzeichnende Beispiele; auch ohne den farbigen Glanz erweisen die Entwürfe Einfallskraft und Formbegabung und beanspruchen als Zeugnisse einer technischen Disziplin Geltung. In Mozarts »Les petits riens«, durch dessen Dekoration wie Kostüme die weiße Farbe flutet, tanzen die Gruppen nach den verschiedenen Sätzen, die jedesmal durch einen Lichtkegel herausgehoben werden, aus dem Dämmer. Im Schlußtanz treten alle Gruppen in hellstes Licht. — Im »Carneval in Rom« ist der Platz farbig satt getönt; gegen Abend beginnt rechts die Laterne zu brennen. — In Franckensteins Oper »Li-Tai-Pe« begegnen wir einer Nachtszene. Aus tiefblauem Himmel strahlt silberhell der Mond, die gelblichen Laternen beleuchten Sänger und Chor rötlich und bläulich. — Aus »Hoffmanns Erzählungen« legen wir den Antonia-Akt vor. Der Farbenakkord ist mattrot und schwarz. Tür, Ofen, Fenster mit weißem Kreuz heben sich grell ab. Im Fenster erscheint die Mutter Antoniens, während das Kreuz verschwindet. Aus Versenkungen taucht Dr. Mirakel plötzlich hinter dem Clavecin oder dem Sofa auf. Die Figuren phosphoreszieren zeitweise in grüner Beleuchtung.

Von *Edmund Schröder* konnten wir schon früher einige Plaketten zeigen. Arthur Nikisch ist seine jüngste Arbeit und darf als Schröders gelungenste Leistung angesehen werden. Die von Wahrheit und Menschlichkeit erfüllte Porträttreue liegt in dem leicht verschleierten Auge, im Ausdruck edler Weichheit und der ermüdeten Sinnlichkeit der Züge.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet nach Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54, Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 9, Link-Straße 16, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester ohne Soloinstrumente

Bruckner, Ant.: Symphonien 1—9 m. Einleitung (W. Altmann). Eulenburg, Leipzig.
Carse, Adam: Waltz Variations. Augener, London.
Mjaskovsky, Nicolai: op. 23 VI. Sinfonie. Univers.-Edit., Wien.
Tofft, Alfred: Ouverture tit Operaen Vifandaka. Samfundet tit udgivelse af dansk musik, København.

b) Kammermusik

Davico, Vincenzo: Poemetti pastorali p. double quintette (cordes, bois, cor), harpe et piano. Eschig, Paris.
Goossens, Eugène: Pastorale and Harlequinade f. Flute, Oboe and Piano. Curwen, London.
Kornauth, Egon: op. 14 Kleine Abendmusik f. Streichquartett. Doblinger, Wien.
— op. 25 Streichsextett. Univers.-Edit., Wien.
Longo, Achille: Scenetta pastorale p. Fl., Ob., Clar., Fag. e Pfte. Curci, Napoli.
Riisager, Kundage: Sonate p. Piano et Viol. (e). Hansen, Kopenhagen.
Schmidt, Franz: Streichquart. (A). Leuckart, Leipzig.
Spelman, T. M.: Le pavillon sur l'eau. Poème p. V., Vla, Vcelle, Flûte et Harpe. Chester, London.
Strimer, Joseph: Poème p. Quatuor à cordes. Bessel, Leipzig.
Thomas, Kurt: op. 5 Quartett (f) f. 2 Viol., Br. u. Vcell. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Tscherepnin, Alex.: op. 11 Quatuor (a) p. 2 Viol., Vla et Vc. Bessel, Leipzig.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Akimenko, Th.: op. 60 Sonata Fantasia Nr 2 f. Pfte. Bessel, Leipzig.
Bömer, Fr. Valerianus: op. 30 Zwei Orgelfantasien üb. die beiden Oster-Allelujas. Böhm & Sohn, Augsburg.
Bretueil, F. de: Thème et Variations en ut mineur p. Piano. Eschig, Paris.
Casadesus, Robert: 24 Préludes p. Piano. Eschig, Paris.
Castelnuovo-Tedesco, M.: Concerto italiano (g) p. Viol. Ricordi, Milano.
Cembalisti italiani del Settecento. 18 Sonate (G. Benvenuti). Ricordi, Milano.
Grasse, Edwin: op. 36 u. 48 Sonaten f. Org. Stahl, Berlin.

Jefferson, W. A.: op. 40 Grand Chœur symphon. f. Organ. Augener, London.
Kattnig, Rud.: op. 7 Vier Präludien u. Fugen im alten Stil f. Pfte. Wiener Philharm. Verl.
László, Alex.: op. 9 Träume f. Pfte u. Farblicht. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Niemann, Walter: op. 104 Der exotische Pavillon f. Pfte. Simrock, Berlin.
Reinhold, Hugo: op. 68 Impressionen. 12 kleine Stücke f. Pfte. Goll, Wien.
Rosenbloom, Sydney: op. 5 Three Concert Studies f. Pfte.; op. 7 Six Preludes f. Pfte. Augener, London.
Schlegel, Heinr.: Sonate (h) f. Org. Berthold & Schwerdtner, Stuttgart.
Schmid, Heinr. Kasp.: op 45 Deutsche Reigen f. Pfte. Schott, Mainz.
Schmidt, Franz: Drei kleine Fantasiestücke nach ungar. Nationalmelodien f. Vcell u. Pfte. Doblinger, Wien.
Schnirlin, Ossip: Der neue Weg z. Beherrschung der gesamt. Violinliteratur Bd. 3. Schott, Mainz.
Tscherepnin, Alex.: op. 20 Toccata Nr 2 (g) f. Pfte. Simrock, Berlin.
Welter, Friedr.: op. 1 Acht kleine Klavierstücke. Vieweg, Berlin.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Ferrari-Trecati, Luigi: La bella e il mostro in 3 atti. Sonzogno, Milano.
Grimm, Hans: Nikodemus. In 3 Akten. Hieber, München.
Hahn, Raynaldo: Mozart, Comédie musicale. Heugel, Paris.
Laparra, Raoul: Le joueur de viole. Conte lyrique en 4 actes. Heugel, Paris.
Pergolese, Giov. Batt.: Die Magd als Herrin. Part. m. unterlegt. Klav.-A. (K. Geiringer). Wiener Philh. Verl.
Poise, Ferd.: Schlaft wohl, Herr Nachbar. Kom. Oper in 1 Akt bearb. v. L. Andersen. Schott, Mainz.
Sekles, Bernh.: Die zehn Küsse. Heitere Oper in 4 Akten. Schott, Mainz.
Simon, James: op. 30 Frau im Stein in 3 Aufz. Dichtung von R. Lauckner. Univers.-Edit., Wien.

b) Sonstige Gesangsmusik

Blech, Leo: op. 28 Neun Liedchen, großen u. kleinen Kindern vorzusingen. Univers.-Edit., Wien.
Broqua, Alfonso: Trois chants de l'Uruguay av. Piano. Eschig, Paris.
Bruckner, Ant.: Psalm 112 f. Doppelchor u. Orch. erstmalig hrsg. v. J. V. Wöß. Univers.-Edit., Wien.
Frodl, Karl: op. 50 Die Legende von Kärntens Not und Befreiung. Kantate f. Ten. u. Bar., Männerchor, Kinderchor u. Orch. Kollitsch, Klagenfurt.
Fuchs, Rob.: op. 116 Dritte Messe f. gem. Chor., Org. ad lib. Böhm & Sohn, Augsburg.
Kallenberg, Siegfr.: Christrosen. Eine kleine Weihnachtsmusik f. Soli, Frauenchor u. Kammerorch., bzw. Pfte. Böhm & Sohn, Augsburg.
Kanitz, Ernst: op. 11 Vier Gesänge f. Sopr. u. Orch. Univers.-Edit., Wien.
Kaun, Hugo: op. 119 Sechs Lieder m. Pfte.; op. 121a Die Nektartropfen f. 4st. Männerchor u. Orch. André, Offenbach.
Kienzl, Wilh.: op. 106 Sieben Lieder u. Gesänge. Doblinger, Wien.
Koch, Friedr. Ernst: op. 49 Heitere vierst. Madrigale. Kahnt, Leipzig.
Kodály, Zoltán: Ungarische Volksmusik. Székler-Balladen u. Lieder aus Siebenbürgen. Univers.-Edit. Wien.
Pestalozzi, Heinr.: op. 45 5 gem. Chöre. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Rinkens, Wilh.: op. 39 Drei Balladen f. mittl. Singstimme mit Pfte. Rob. Forberg, Leipzig.
Schmid, Heinr. Kasp.: op. 47 Jungfrau Maria. 6 Lieder f. gem. Chor. Schott, Mainz.
Schmücking, Walter: op. 25 Lieder m. Pfte. Bauer, Braunschweig.
Siegl, Otto: op. 43 Vier geistl. Lieder auf altdeutsche Texte f. 3st. Chor. Volksvereins-Verl., M.-Gladbach.
— op. 46 Drei Männerchöre. Böhm & Sohn, Augsburg.
Thomassin, Desiré: op. 91 B Salve regina f. Ten., V., Vcell u. Org. Böhm & Sohn, Augsburg.

III. BÜCHER

Busoni, Ferruccio: Über die Möglichkeiten der Oper und über die Partitur des ›Doktor Faust‹. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Hashagen, Friedr.: Joh. Seb. Bach als Sänger und Musiker des Evangeliums u. der luther. Reformation. 2.—4. Aufl. Evangel. Buchhdlg, Emmishofen (Schweiz).
Jahrbuch der Universal-Edition. 25 Jahre neue Musik. Univers.-Edit., Wien.
Leitzmann, Albert: Wolfg. Amadeus Mozart. Berichte der Zeitgenossen. Insel-Verlag, Leipzig.
Nef, Karl: Geschichte unserer Musikgeschichte. Quelle & Meyer, Leipzig.
Ochs, Siegfr.: Über die Art, Musik zu hören. Werk-Verlag, Berlin.
Reuter, Florizel v.: Führer durch die Solo-Violinmusik. Max Hesse, Berlin.
Schulte, Hans: Das musikal. Schaffen des Kindes. Leuckart, Leipzig.
Wolf, Joh.: Sing- u. Spielmusik aus älterer Zeit. Quelle & Meyer, Leipzig.
Zehme, Albertine: Vom Bariton zum Tenor. Eine Anleitung zur Ausbildung. Merseburger, Leipzig.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 9, Link-Straße 16
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

CARL MARIA v. WEBERS AUFENTHALT IN BERLIN IM AUGUST 1814

NACH UNVERÖFFENTLICHTEN BRIEFEN AN SEINE BRAUT

DARGESTELLT VON

JULIUS KAPP-BERLIN

Von Februar bis August 1812 hatte Weber zum erstenmal in *der* Stadt geweilt, die die Wiege seines Erdenruhmes werden sollte. Von Berlin aus hatte er als freier Künstler eine Wanderfahrt angetreten, die ihn über Dresden, Prag, Wien nach Italien, dem Land seiner Sehnsucht, führen sollte. Doch schon auf einer der ersten Stationen spiegelte ihm das Schicksal ein lockendes Trugbild vor, das all seine schönen Pläne zerstörte. In Prag wurde ihm unerwartet die Stelle eines Operndirektors angeboten, und sein Pflichtgefühl siegte schließlich über seine Künstlersehnsucht: am 1. April 1813 trat er sein neues Amt an. Was Weber hier für die deutsche Kunst geleistet hat, bleibt ihm unvergessen, und die in der Praxis gewonnenen Erfahrungen trugen später in Dresden ungeahnte Früchte. Menschlich allerdings fühlte er sich in Prag bald recht unglücklich und einsam. Eine sinnliche Liebesraserei für eine kaltherzige Schöne brachte ihn an den Rand der Verzweiflung. Da debütierte am 1. Januar 1814 eine erst zwanzigjährige anmutige Künstlerin, *Caroline Brandt*, die sich im Sturm die Herzen aller Prager Theaterfreunde eroberte. Auch Carl Maria, dem hier, aus einem wüsten schwülen Traum erwachend, eine ungeahnte Atmosphäre von Reinheit und natürlichem Liebreiz entgegenschlug, fing rasch Feuer, und Caroline konnte schließlich seinem Liebeswerben nicht widerstehen. Doch auch in der Brust dieses Mädchens schlummerte ein Dämon. Ihr heftig aufwallendes, jeder Selbstbeherrschung ermangelndes Temperament stürzte sie oft mitten aus beseligenden Liebesschwüren in bange Zweifel, riß sie zu verletzenden Vorwürfen hin und ließ sie sich selbst und den Liebsten in eifersüchtigen Qualen martern. Es kam daher, zumal Carl Maria sich noch nicht völlig aus den Fesseln der anderen verführerischen Circe zu lösen vermocht hatte, häufig zu heftigen Szenen. Eine solche ließ es dem haltlos zwischen den beiden Frauen Hin- und Herschwankenden ratsam erscheinen, zunächst einmal für einige Wochen das Feld zu räumen, um seinen überreizten Nerven Ruhe zu gönnen und sich über sich selbst und seine Gefühle zur Klarheit durchzuringen. Weber trat daher einen kontraktlichen Urlaub an und begab sich am 8. Juli 1814 zunächst ins Bad Liebwerda bei Friedland. Und kaum ist er der fast hypnotischen Nähe jener Venus entrückt, die immer wieder seine Sinne bezwungen, da blüht die heiße aufrichtige Liebe zu Caroline in ihm auf. Grenzenlose Sehnsucht nach dem geliebten Wesen befällt ihn, und in ehrlicher Ergriffenheit sendet er ihr fast täglich die glühendsten Bekenntnisse.*)

Nr. 1. Mlle. Brandt zu Prag, durch Kutscher Thomas.

Liebwerda d. 10. (Juli 1814) um 1/27 Uhr abends.

Mein liebes gutes Leben

In dem Augenblicke meiner Ankunft, wo alles packt und mein Zimmer durchlaufen wird, der Kutscher, der gleich wieder zurück fährt, auf diese paar Worte lauert, will ich Dir meine glückliche Ankunft hier berichten. Jede Minute meiner Reise habe ich in Gedanken Dein Tun und Lassen gefolgt, und ich weiß, daß Du ebenso an Dein Mukkerl dachtest. Gesund bin ich über Erwartung heute, und so Gott will werde ich in dem friedlichen Stübchen, das ich gewählt habe, zufrieden arbeiten und jeden Augenblick an *Dich* denken, die

*) Die nachstehenden Briefe Webers an Caroline sind, wie leider der größte Teil seiner Korrespondenz, noch *un*veröffentlicht, die Originale befinden sich in dem gerade an Weber-Schätzen so reichen Fundus der Preuß. Staatsbibliothek, Berlin.

meine einzige Freude und Hoffnung ist. Morgen mehr. Jetzt nur noch die Versicherung der unveränderlichsten Treue und Liebe Dein C.
Grüße an die Bach, Eltern und alle.

Der nächste Brief (4 dazwischenliegende scheinen nicht mehr erhalten zu sein) trägt Nr. 6 und ist datiert:

Schloß Friedland den 26. Juli (1814) nachmittags.

Mein geliebtes teures gutes Leben!

Vor wenig Stunden, als ich dem Postboten in Liebwerda meinen Brief Nr. 5 mitgab, hatte ich wohl nicht gehofft, ja nicht glauben können, daß mein ganzes Wesen, meine Seele, meine Stimmung eine solch frohe Umwälzung erleben könnte, als Dein innigst geliebter Brief Nr. 5 vom 22/23. ds. in mir hervorbrachte und hoch segne ich den Zufall, der dem Oberamtmann von Friedland die Idee gab, uns heute sein Pferd zu schicken, und mir dadurch diesen Brief früher verschafft und zugleich mir die tröstende Hoffnung gibt, daß diese Zeilen zu gleicher Zeit beinahe mit meinem Nr. 5 bei Dir eintreffen werden. Welche Gewalt hast Du über mein Gemüt und über meine Gefühle. Wie glücklich, wie unendlich selig kann ich mich preisen und werde ich sein, wenn *diese* Stimmung, *diese* Gefühle und Ansichten bleibend in Dir leben werden, wie sie Dein Brief Nr. 5 ausspricht. Gebe nur Gott, daß dieser Brief noch den heute früh abgeschickten ereilt. Wie hart mag ich da gewesen sein, wie wehe Dir getan haben. Wahrhaftig nur der höchste Schmerz konnte mich *so* mit Dir sprechen machen, verkenne nicht darin die Liebe Deines Carlo, finde sie vielmehr darin. Ich habe mich im Augenblick von der Gesellschaft weggestohlen, um Deine lieben Züge Deiner Hand mit 10000000 Küssen zu bedecken und womöglich Dich durch diese Zeilen über mich zu beruhigen. Ich zittere beinahe vor froher Überraschung und schreibe dies in einer seltsamen Trunkenheit, durch ein unerwartetes Glück erzeugt. *Wie* gut, wie herzlich, wie liebevoll, ganz *in Liebe vertrauend* sprichst Du aus Deinem Briefe. O könnte ich Dich an dies Herz drücken, könntest Du fühlen, *wie* es für Dich schlägt. Ich werde ein ganz anderer Mensch werden, mit Lust und Kraft werde ich an meine Arbeit gehen, ich werde der Welt zeigen, daß mein Mukkerl sich nicht schämen darf, mich als ihr Liebstes anzuerkennen. Ein neuer Schöpfungsgarten wird in mir aufgehen. *O bleibe so*!! Diesen glücklichen Wahn noch einmal schwinden zu sehen, möchte zu viel für meinen Geist und Körper sein. Aber das wird nicht geschehen, nicht wahr? Meine Lina bleibt sich nun gleich? Antworten werde ich erst morgen und übermorgen, diese Zeilen stehle ich den mißgünstigen Menschen ab, die sich schon langweilen und gerne wieder fort möchten, aber sie müssen warten, bis ich meiner Lina gesagt habe, daß aller Kummer, aller Gram geschwunden sind und mich die froheste ungetrübte Liebe mit unendlicher Kraft beseelt, der nur *sie* denkt und für sie lebt.

Million Küsse. C.

Am 31. Juli verließ Weber Bad Liebwerda, nachdem er sich »gehörig innen und außen gewässert hatte«, und begab sich nach *Berlin*, wo er am 2. August glücklich anlangte. Berlin zeigte in jenen Tagen ein ganz verändertes Aussehen. Es glich fast einem Heerlager, und alles wetteiferte darin, den siegreichen Truppen zu huldigen. Die Rückkehr des Königs in die Stadt sollte die Festlichkeiten krönen. Die durch ganz Deutschland brandende nationale Woge der Freiheitskämpfe hatte in Berlin ihr stärkstes Echo. Kampf- und Siegeslieder, trotzige Gesänge gegen den Erbfeind weckten den Jubel des Volkes, und ein Künstler, der hier echte Töne anzuschlagen verstand, konnte über Nacht der gefeiertste Sänger seiner Nation werden. Der Heldentod Theodor Körners hatte die Aufrufe aus »Leyer und Schwert« dem Herzen seines Volkes doppelt teuer gemacht, und die Komponisten griffen damals mit Vorliebe nach diesen Texten, ohne aber die zündende populäre Form zu treffen. Weber sah sich in diesen Taumel wie in eine fremde Welt versetzt. In dem abgelegenen, nüchternen Prag waren die großen Zeitereignisse kaum als ein schwaches Fernbeben spürbar geworden, man war dort innerlich ganz unbeteiligt geblieben. Auch Carl Maria hatte sich bisher gleichgültig von allem Politischen ferngehalten, und die Begriffe Vaterland und Freiheit hatten in seiner Brust noch keinen Widerhall geweckt. Jetzt zündete auch in seinem begeisterungsfähigen Jünglingsherzen die heilige Flamme des Patriotismus. Zum erstenmal fühlte er sich als bewußt Deutscher, und ekstatisch, wie alles bei ihm durchbrach, erfüllte ihn diese ungekannte Begeisterung so ganz, daß sie sich auch in künstlerischem Enthusiasmus entladen mußte. Zunächst allerdings ließ ihn der Trubel, der ihn umbrauste, nicht zu schöpferischem Gestalten sich sammeln, doch die Saat war ausgestreut, der erste günstige Sonnenstrahl mußte sie sprießen lassen. An Caroline schickt Carl Maria eingehende Schilderungen all seiner Berliner Erlebnisse. Leider sind auch hiervon wieder einige Briefe verschollen.

Nr. 9. Berlin 5. August 1814.

Liebe teure Lina! Ein bischen habe ich mich nun von meiner Reise erholt, obwohl ich die zwei Tage sehr *früh* schlafen ging und sehr spät aufstand. Morgen sind es 8 Tage, daß ich keinen Brief von Dir erhalten habe, und es dünkt mich schon eine Ewigkeit. Ich rechne mir vor, daß es eigentlich unmöglich ist, schon einen zu haben, und doch bin ich in großer Unruhe darüber. Was macht mein Mukkerl wohl jetzt? denke ich wohl tausendmal des Tages, möchte so gern Dich belauschen und sehen, wie Dein Gemüt gestimmt ist, möchte so gern beruhigt sein über die bitteren Augenblicke, die Dir mein Brief Nr. 5 verursacht haben muß. Du mein liebes Leben, wenn ich so in großer Menschen Menge bin, still dasitze und in Gedanken alle anwesenden weiblichen Geschöpfe mit Dir vergleiche, wie unendlich lieber wirst Du mir da immer — wie sehr fühle ich, daß Du mich recht glücklich und froh machen kannst, daß nur Du das alles in Dir vereinst, was ich wünsche, und wie sehnsuchtsvoll sehe ich dann nach Prag hinüber, und wie immer ängstlicher wird mir der Gedanke, daß Du einst verändert gegen mich sein könntest. Und doch bist Du das erste Weib, zu dem ich so viel unbedingtes Zutrauen geschöpft habe, der ich glaube, daß es mich liebt, wo nur die schwärzeste Stimmung mich zuweilen einen Augenblick das Gegenteil fürchten läßt. In Deinem letzten Brief sind mancherlei seltsame Andeutungen und Rätsel, die Du mir mündlich lösen willst? Auch forderst Du den Brief zurück, den Du mir mitgabst und den ich bewahre. Es ist sonderbar, daß eine innere Stimme mir zuruft, ihn *nicht* zurückzugeben. Ich kann keinen anderen Grund dafür anführen, als daß er doch eigentlich für mich bestimmt war, ich es in meiner

Macht hatte, ihn zu lesen, und nur versprach, ihn Dir aufzuheben, oder ihn einst mit Dir zu lesen. Nach dem, was Du darüber äußertest, sollte er eine Rechtfertigung für Dich selbst enthalten. Warum willst Du ihn jetzt zurück? Und warum forderst Du ihn in so mystischen beunruhigenden Ausdrücken zurück? Wird denn nie diese fremde Zwischenwand schwinden? Soll ich Dich immer uneins mit Dir selbst glauben? Wirst Du immer geheimnisvoll ohne eine hingebende Offenheit vor mir stehen, oft mir etwas sagen wollen und es im nächsten Augenblick bereuen? Wenn ich Dich nicht so unendlich liebte, müßte ich nicht ganz irre zuweilen an Dir werden? Ich leugne nicht, es kostet mich Überwindung, Dir diesen anvertrauten Brief zurückzuschicken, es ist mir als gäbe ich ein teures Pfand aus den Händen, aber *Du willst es*, und hier hast Du ihn zum Beweis des unbegrenzten Vertrauens, das ich in Deine Liebe setze. — Wenn ich nur bald Briefe von Dir hätte und zwar *beruhigende*. Ich bin recht wohl, und mein Kopf hat nur leise Anwandlungen, auch habe ich alle Ursache, froh und zufrieden mit meiner Aufnahme hier zu sein. Nachdem ich den 2. ds. Brief Nr. 8 an Dich abgesandt hatte, blieb ich zuhause und ordnete etwas meine Sachen bis um 5 Uhr, wo ich auf die Singakademie ging. Beinahe 300 Mitglieder und ein paar hundert Zuhörer, unter anderen Blücher, Prinz Georg, waren zugegen. Nach der ersten Pause trat ich hinein, und nun hättest Du den Jubel und die Freude sehen sollen. Alles verließ seine Plätze und bekümmerte sich nicht um die hohen Anwesenden, strömte in frohestem Lärmen um mich her, und ich hätte Dich herbeizaubern mögen, um zu sehen, wie geehrt, ja wirklich enthusiastisch, Dein Carl hier ist. Nach dem soupierte ich mit Lichtenstein und Wollank*) und legte mich ermüdet nieder, umarmte mein Mukkerl in Gedanken und schlief herrlich.

Den 3. ds. machte ich Visiten. Mein Herr College Weber freut sich gar sehr über meine Ankunft. Bei den Eltern meines Meyerbeer wurden heute die Waisenkinder gespeist und war außerdem große Tafel von 80 Couverts. Auch hier nahm man mich mit der größten Freude auf und alles schrie, nun darf er nicht mehr fort. Die Mutter Beer war so überrascht, daß sie auf mich zueilte und mich herzlich umarmte, worüber alle in laute Beifallszeichen ausbrachen. Von da ging ich ins Theater, wo »Asträas Wiederkehr« [Vorspiel in Versen mit Gesang von Herklots, Musik von B. A. Weber], ein *würdiges* Gegenstück zu »Feier des Jahrhunderts« [von Rhode, Musik ebenfalls von B. A. Weber], und ein Ballett »Rückkehr der Krieger« [milit. Ballett von Telle, Musik von Gürrlich] gegeben wurde. Dann ging es zu Staatsrat Jordan, wo ich armes marodes Tier spielen mußte. Um 2 Uhr endlich nachhause. Von der Beleuchtung habe ich nichts gesehen, denn ich war froh in mein Nest zu kommen.

*) Zu Webers Berliner Freundeskreis, »Baschkiren« nannten sie sich, zählten der Augenarzt *S. Flemming* und seine Braut *Friederike Koch*, der Zoologe *Lichtenstein*, Justizrat *Wollank*, die Sänger *Grell* und *Gern*, der Leiter der Singakademie *Rungenhagen* und die Familie des auf einer reizenden Besitzung in Pankow lebenden Kunstmäzens *Jordan-Friebel*. — Sehr ablehnend dagegen verhielt sich sein Namensvetter *Bernhard Anselm Weber*, der Kapellmeister des Berliner Opernhauses.

Den 4. ds. hatte ich einen sehr traurigen Morgen: ich suchte Flemmings Freundin, die gute Koch, auf und fand sie in neues Leid versenkt, da ihr Vater seit 3 Monaten zwischen Leben und Tod ringt. Dies und die Erinnerung an den teuren Verewigten machten mich sehr wehmütig. Gegen mittag machte ich Geschäfte mit meinem Verleger und bin ziemlich zufrieden. Überhaupt habe ich einen guten Zeitpunkt getroffen, da bei den glücklichen Umständen viele Fremde hier sind, und die Rückkunft des Königs alles zum Hofe Gehörige herbeizieht. Ich habe also auch Hoffnung, ein gutes Konzert zu machen. Auch habe ich hier die beiden Rombergs, Rhode und manchen alten Bekannten gefunden. Mittags war großes Diner bei Dallach, dann Thee bei Weiß und später bei Gern bis 1 Uhr. Ich kann nicht leugnen, daß diese enthusiastische, beinahe übertriebene Verehrung meiner Arbeiten und diese herzliche Aufnahme von allen Seiten mich recht aufgeregt und meinem Geist einen neuen Anstoß und Schwung gegeben hat, und ich hoffe, recht viel zu leisten und neue Lust und Kraft zur Arbeit mitzunehmen. Der Gedanke ist mir innig wohltuend, wenn ich so manchmal hoffen kann, daß mein Mukkerl meist stolz auf ihren Carl sein könnte. Nun habe ich Dir viel von *mir* vorgeschwatzt, doch Du hast es haben wollen, nun mußt Du es auch hören.
Soeben fährt der König, den man erst in 3 bis 4 Tagen erwartete, unvermutet bei meinem Fenster vorbei. Da werden die Festes Arrangeure recht in Verlegenheit sein. Die Tante Bethmann grüßt Dich bestens und hat mich höllisch über Dich examiniert, da habe ich denn natürlich sauberes Zeug von Dir gesagt, das sie sehr freute. Nun muß ich für heute schließen. Morgen geht die Post, alle Woche zwei mal. Mukkerl *kann recht ruhig* sein, ich bin *so brav*, wie ich sein *muß*, denn ich kann nicht anders, *Du* hast mich dazu gezwungen und ich freue mich dieses Zwanges. Lebe wohl mein Leben. Tausend Millionen Küsse von Deinem treuesten Carl.
Den 6.! Guten Morgen Mlle.Brandt! Gut geschlafen? und an Ihren Carl im Traum gedacht? *Ich* habe es getan, und Du warst so brav, so gut, daß ich ganz fröhlich erwacht bin und es dem Mukkerl erzählen muß; auch ich habe noch mancherlei mit ihm zu plaudern, und heute muß der Brief auf die Post. Gestern nachmittag hatte ich noch einen kuriosen Vorfall, es machten mir nämlich ein paar angesehene Damen, die ich früher nicht kannte, eine Visite: Frau v. Kleist und von Le Coy, und zwar um mich zu sich auf den Abend in Gesellschaft zu bitten. Der bekannte Dichter La Motte Fouqué und seine Frau wären den Abend bei ihr und hätten Verlangen, meine Bekanntschaft zu machen, und um nun gewiß zu sein, daß ich es nicht abschlüge hinzukommen, hätten sie sich selbst aufgemacht, mich einzuladen, und ein paar Damen könnte ich doch keinen Korb geben. Obwohl ich auf den Abend schon versagt war, so mußte ich doch ein paar Stunden da zubringen, und habe es auch nicht bereut, der Fouqué ist ein interessanter Mensch, mit dem ich mich in Correspondenz setzen werde. Wie würde wohl einer *Prager* Dame zu

Mute sein, wenn sie bei einem *Künstler* vorfahren müßte, um ihn zu sich zu bitten?!
Von 9 bis 1 Uhr waren wir dann bei Wollanks zusammen, wo nichts als Musik von mir gemacht wurde. Und da habe ich denn auch Mukkerls Gesundheit getrunken und es sehnlichst mit in den frohen Kreis braver Menschen gewünscht. Und vielleicht war meine Lina gerade den Abend recht traurig. Dieser Gedanke machte mich ein paar Mal ganz still, und ich nahm es mir beinahe übel, fröhlich zu sein. Es beunruhigte mich, daß ich noch keinen Brief von Dir hier erhalten habe, nun müßte er doch da sein! Wenn mein gutes Leben nur nicht etwa krank ist. Du magst in der letzten Zeit noch manchen Sturm zu leiden, manche Aufopferung zu tragen gehabt haben, und hast dafür gar keinen Ersatz, der Dich ein wenig aufheitern könnte. Alle Deiner Umgebung nehmen die düstere Farbe an, die Du ihnen mitteilst, wo soll da Heiterkeit herkommen, zumal da der Stoff dazu nicht in Dir liegt.
Sobald die Festlichkeiten hier vorüber sind, werde ich den Tag meines Konzertes bestimmen. Die Theaterangelegenheiten sind noch auf sehr schwankenden Füßen, da Iffland noch nicht tot und das Ganze durch eine Art von Ausschuß geleitet wird, der nur gerade so viel tut, daß man wenigstens das Haus nicht zuschließen darf, auch wohl nicht mehr tun kann. Diese Woche sind die »*Bajaderen*« [lyr. Drama i. 3 Akten von Jouy, Musik von Catel] und die »*Vestalin*« [von Spontini], auf die ich mich freue, sonst lauter alter Schund. Auch wäre ich recht froh, wenn ich erst alle notwendigen Visiten, die man *vor* dem Konzert nicht außer Acht lassen darf, vom Halse hätte und die Einzugsgeschichten, Beleuchtung p. p. vorbei wären. Eher kann man nichts ordentliches tun und einleiten, denn die Menschen gehen alle wie toll im Kopfe herum und halten keinen Augenblick stand. — — Noch will ich den Brief nicht schließen und expedieren, bis auf den letzten Augenblick, vielleicht kommt noch einer von Dir. Alle Bekannten grüße mir bestens und sei ja so gütig, Dich nach ankommenden Briefen für mich zu erkundigen und sie mir hierher zu schicken. Könnte ich Dich doch nur eine Stunde zu mir zaubern, was gäbe ich darum! Gestern Abend waren es vier Wochen, daß wir uns trennten, wie langsam die Zeit für das Gefühl schleicht und für die Geschäfte und Arbeit vorüber rast. Denkst Du auch recht oft an den Augenblick, wo wir uns wiedersehen werden, wo ich Dich innigst an meine Brust drücken und fest, fest halten werde? Gott wird sie ja auch bald herbeiführen diese schöne Zeit. Sei froh, Mukkerl, *ruhig*, Du kannst es sein, denn gewiß über alles liebt Dich treu und unwandelbar Dein Carl.

Nr. 11. Berlin, 11. August 1814 nachts 12 Uhr.

Abermals zwei Tage vorüber und noch keine Zeile von Dir. Ich versinke in ein so dumpfes Brüten, daß mir ganz die Gedanken vergehen, eine schmerzliche Bitterkeit regt sich in meinem Inneren, und ich bin mir selbst verhaßt;

ich feinde mich an und mißgönne mir das schöne Gefühl, das in meiner Brust liegt. Es ist, als ob ein schadenfroher Teufel in meiner Seele hauste, der sich so recht freuen würde, mich recht elend zu sehen, da ich den kühnen Gedanken an menschliches Glück und Freude wagte. Ich kann nicht schlafen und doch auch eigentlich Dir nicht schreiben, denn was ich fühle ist so verworren, daß es sich nicht sagen läßt, und doch habe ich den Drang, mit Dir zu plaudern, möchte immer *nur an Dich* schreiben, und wenn ich so dasitze, so kaue ich an der Feder, und das Heer von Ideen, das in mir tobt, hält jede einzelne zurück, sich ruhig zu entwickeln.
Ich bin nun schon 10 Tage hier, von allen Seiten bemüht man sich, mir Freude zu machen, mir Beweise von Anhänglichkeit und Achtung zu geben. Ich habe mich durch die Neuheit dieses Bestrebens, das mir seit lange so fremd geworden, die ersten 2 Tage aus meinem Trübsinn aufrütteln lassen und faßte schon die schönsten Hoffnungen zu gänzlicher Rückkehr meines heiteren Gemüts, aber vergebens, ich bin recht undankbar gegen alles, was mich umgibt, und ich sehe allen Menschen an, wie wehe ihnen die Kälte und anscheinende Anteillosigkeit, mit der ich alles hinnehme und empfange, tun muß. Aber ich kann nicht anders. Wenn ich je Schwärmer oder Empfindler gewesen wäre, so würde ich es begreifen, wie man so ganz in starre Weichheit versinken kann, aber an mir ist mir dies unbegreiflich, und ich möchte mich oft mit Gewalt bei den Haaren fassen und aus diesem elenden vernichtenden Brüten aufreißen. Meine Freunde sehen mich oft bedenklich an, einige fragten geradezu, und die Weiber necken mich und wollen durchaus wissen, wo ich meine frohe Laune gelassen. Ich versichere ihnen dann so lange, daß ich noch ebenso lustig wie sonst sei und vielleicht nur meine Kränklichkeit mich ernster aussehen mache, bis sie nicht mehr wagen, mich zu fragen oder zu quälen. Dann tut es mir leid, und ich gebe mir Mühe, froh zu scheinen, bin es auch auf Augenblicke, aber es erlischt sogleich wieder, denn die Seele hat nicht mehr Kraft zu diesem frohen Aufschwunge.
Den 9. ds. war ich in der »Vestalin«, die schlecht ging, aber herrlich von Seiten der Tänze und Dekorationen gegeben wurde. Es wurden viele Sachen darin gemacht, die bei uns wegbleiben. Sie dauert aber auch von 6—$^3/_4$10 Uhr. Dann soupierte ich mit Gerns und Lichtenstein.
Den 10. ds. früh arbeitete ich, von 12—2 machte ich Visiten, dann fuhr ich aufs Land zu dem Bankier Benecke, wo ein großes Diner von beinahe lauter Engländern war. Herzlich lang und langweilig. Dazwischen besah ich den botanischen Garten und kam um 10 Uhr nachhause, wo ich mich ganz ermüdet schlafen legte, besonders weil mir meine Augen seit einigen Tagen ziemlich wehe tun.
Heute habe ich auch gearbeitet, mittags bei Beers gegessen und den Abend im Tiergarten bei Prof. Gubiz zugebracht, der mir vieles vorlas zur Komposition und überhaupt viel Interessantes abhandelte. Wenn ich so in die Phantasie-Welt

hineingezogen werde, vergesse ich mich wohl zuweilen ganz und lebe darin, aber es bedarf nur eines Augenblicks, mich wieder in die schnöde Wirklichkeit zurückzustoßen. Nun gute Nacht, mein liebes teures Leben, meine Augen versagen mir ihren Dienst, und ich muß aufhören. Gott schenke Dir eine ruhige sanfte Nacht, und denke mit Liebe an Deinen treuen Carl. *Gute, gute* Nacht!

Den 13. ds. *Endlich*, Gottseidank, wieder die Schriftzüge Deiner lieben Hand! Gestern nacht, wie ich von Pankow zurückkam, fand ich Deine beiden Briefe vom 3. und 6. August Nr. 8 und 9. Entweder hast Du Dich in den Nummern geirrt, oder es ist ein Brief verloren, denn Nr. 7 habe ich *keinen*, aber dagegen zwei Nr. 5, und da hast Du Dich ja deutlich nur verschrieben. Auch mir scheint der *Postenlauf* unrichtig, sonst konntest Du unmöglich meinen Nr. 6 und 7 zugleich bekommen haben. Hast Du denn Nr. 5 erhalten? Davon erwähnst Du kein Wort, so wie Du überhaupt meine Briefe selten beantwortest. Die Furcht, Dich krank zu wissen, ist dem Himmel sei Dank nun von meiner Seele genommen, aber ich müßte unwahr sein, wenn ich sagen wollte, daß nicht diese zwei Briefe mein peinliches Gefühl, meine düstere Stimmung noch erhöht hätten. Du bist abermals so rätselhaft, und der Zwang, froh scheinen zu wollen, leuchtet so deutlich hervor, Du bist so bitter liebevoll, daß ich Dich im Geist immer dabei mit dem schrecklichen Gesicht des 4. Juli unabwehrbar sehe. Du besinnst Dich nur, wie den anderen Tag fröhlich beginnen und enden, ich würde Dich *kaum mehr kennen*, ich soll Dich *gelegentlich* von meinem Befinden unterrichten p. p. — Liebe, teure Lina, wann wird endlich diese folternde Bitterkeit, dies ewige Mißverstehen, dies Aufsuchen der quälendsten Gefühle enden? Tausendmal habe ich mir schon vorgenommen, kein Wort mehr darüber zu sagen, weil ich es eigentlich klein von mir finde zu klagen, aber wenn ich mich so hinsetze, Dir zu schreiben, voll der reinsten besten Gefühle bin und dann Deinen Brief durchlese, dann ergreift mich, wie des heftigsten Fiebers Gewalt, diese schreckliche Empfindung, daß Du in einer ewigen selbstgeschaffenen Unruhe recht wollüstig Dir die schmerzhaftesten Wunden reißt und darin wühlst, daß Du mir ewig mystisch gegenüberstehst, daß auch ebenso oft Dein besseres Selbst auflodert, dies alles einsieht, es wieder gut machen möchte, voll der besten Entschlüsse ist und in demselben Augenblick wieder in dies selbstmordende schwarze Brüten versinkt, aus dem heraus es nur Betrug sehen will und niemand, ja sich selbst nicht mehr traut. Der Ton und die Worte, in denen Du mich aufforderst, froh zu sein und die Zeit zu genießen, klingt gerade so, als ob Du mir eine vielleicht heitere Stunde mißgönntest, oder als ob Du mir zeigen wolltest, daß Du nun ebenfalls nach den Grundsätzen, von denen Du *mich* erfüllt glaubst und von denen Du endlich eingesehen hättest, daß es die bequemsten, die besten wären — lebst oder leben willst, und indem Du Dich erniedrigst und scheinbar zu mir herabsteigst, hoffest Du mir die Larve vom Gesicht zu ziehen, Du erwartest, daß ich

jubelnd in den Ton einstimme, ihn billige und froh sein soll, daß Du endlich das Rechte eingesehen. Oder hältst Du mich für einen so elenden Schwächling oder Narren, daß ich, hielte mich nicht *freie Neigung und Willen*, doch Dir Liebe heuchelte, und nun wie ein niedriger Sklave hinter dem Rücken meines Zuchtmeisters die paar Tage benutze und ins Zeug hinein lebe, weil meiner doch später wieder die Kette harrt? Sieh, Du kannst nicht leugnen, daß alles dies die Grundzüge Deines Denkens von mir und über mich sind. Stelle nun, wenn Du kannst, *mein* Gefühl dagegen, der ich das alles durchsehe und Dich liebe! Und nun, liebe Lina, will ich auch nichts mehr sagen, denn wer könnte dies auch erschöpfen oder ändern, noch einmal riß es mich dazu hin, da ich selbst nach meinem letzten Briefe Dich in demselben Zweifel-Labyrinth irren sehe, und so gern jener Beruhigung geben möchte, die allein das Glück unseres Lebens begründen kann. Ich kann nichts weiter mehr tun. Ich werde immer derselbe bleiben, und vielleicht bringt eine *lange* Zeit die herrliche Frucht hervor, die ich vergebens durch meine Liebe und mein Betragen zu geben hoffte.

(Schluß fehlt.)

Die Krönung von Webers diesmaligem Berliner Aufenthalt bildete sein am 26. August stattfindendes, laut bejubeltes Konzert vor einem »höchst auserlesenen, zahlreichen und dankbaren« Publikum. Der starke Erfolg des Abends ließ den Gedanken, Weber an des verstorbenen Himmel Stelle für die Oper zu gewinnen, festere Gestalt annehmen, und der Großkanzler Hardenberg sprach bei Beers bereits mit ihm über diesen Plan. Doch die Gegenströmungen, unter denen er bereits 1812, als er nach heftigen Kämpfen sein Jugendwerk »Silvana« an der Berliner Oper durchgesetzt hatte (Erstaufführung 10. Juli 1812 unter des Komponisten Leitung), heftig zu leiden gehabt hatte, sollten sich auch diesmal als unüberwindbar erweisen. Immerhin sah man sich genötigt, zunächst »Silvana« wieder in den Spielplan aufzunehmen.

Nr. 16. Berlin 30. August 1814.

Mein gutes teures Mukkerl! Heute ist schon der zweite Posttag, daß ich nichts von Dir mein liebes Leben höre. Woran gewiß nichts Schuld ist, als daß Du die Briefe schon nach Weimar oder Leipzig geschickt haben wirst. Ich weiß das wohl und glaube doch der Briefträger *müßte* mir etwas von Dir bringen, wenn er ins Zimmer tritt. Soeben brachte er mir einen Brief von meinem lieben Gänsbacher, und ich empfing ihn garnicht mit der gehörigen Freude, weil er nicht von Dir kam. Nun meine Hauptgeschäfte beendigt sind, habe ich keine Ruhe und keine Rast mehr hier, und die paar Tage, in denen ich noch so viel zu laufen und zu rennen habe, um nur die notwendigsten Abschiedsvisiten zu machen, sind mir sehr lästig. Auch werde ich so mit Einladungen und Ehrenbezeugungen *bestürmt*, daß es mir ganz wohl ums Herz sein wird, wieder allein und mir selbst überlassen in meinem Wagen zu sitzen. Mein Konzert und dessen glücklicher Erfolg hat vielen Personen großen Verdruß verursacht, und die kleinlichen Geschichten und Manövers dabei machen mir Spaß und geben Lichtenstein und mir viel Stoff zum Lachen. In der heutigen Zeitung soll ein Gedicht auf mich stehen, sobald ich es hab-

haft werden kann, schicke ich es Dir. Liebich [der Prager Theaterdirektor] scheint auch einzusehen, daß es besser geht, wenn ich da bin. Hier haben auch viele bedeutende Menschen denselben Glauben, und meinem dicken Namensvetter sitzt der Angstschweiß schon fingerdick an der Stirn, wenn er mich nur ansieht.

Den 24. ds. war abends Musik beim Instrumentenmacher Kisting, wo ich mein Quartett spielte und eine große Freude darüber hatte, weil es so ganz vortrefflich akkompagniert wurde. Aber auch z. B. große Künstler wie Möser, Semler und Töpfer, die können so etwas leisten. Den 28. ds. spielte ich mittags in Pankow bei Jordans und abends war große Gesellschaft bei Welper in der Stadt. Romberg spielte und ich akkompagnierte ihn. Dann spielte ich allein und schoß für diesen Abend den Vogel ab, denn die Leute wollten ganz toll vor Freude werden. Gestern, den 29. ds., war ich bei Beers und abends auf der Akademie und darauf bei Frau von Kleist zum Souper, wo ich abermals spielen mußte. Du siehst, die Leute halten mich hier gut in der Übung, und das ist mir auch recht gesund und tat Not, denn ich war sehr zurückgekommen in meinem Spiel. Die Vormittage vergehen mit Besuch annehmen, Geschäftsgängen, Noten corrigieren p.p. so schnell, daß ich garnicht zu mir selbst kommen kann. Heute war ich in der Probe einer neuen Oper »*Der Fischer von Colberg*« [vaterl. Schauspiel mit Gesang in 2 Akten von Levezow, Musik von C. F. Rungenhagen], recht schöne Musik, aber ganz lokales Sujet. Ich bin begierig, wie sie gefällt. [Das Werk erlebte nur 2 Aufführungen.] Meine Abreise steht vor der Hand noch auf den 3. festgesetzt, ist aber »Silvana« den 5., so muß ich wohl die zwei Tage zugeben und reise abends nach der Vorstellung ab.

In Weimar muß ich beinahe auch befürchten, die Großherzogin nicht zu treffen, da sie in der Hälfte September nach Wien reist und vielleicht einige Tage vorher nicht mehr in der ruhigen Stimmung ist, Musik zu machen oder anzuhören. Wie der Himmel will, es wäre mir zwar sehr unangenehm, aber die Haare würde ich mir auch deshalb nicht ausreißen, da ich dann desto schneller wieder wegkäme. Am meisten fürchte ich in Gotha festgehalten zu werden, da der Herzog schon so lange darauf wartet und sich's gern so recht behaglich sein läßt mit mir.

Wie denn nichts in der Welt ist, das die Fama nicht herumschleppte, so habe ich denn hier auch schon vielerlei angenehme Sticheleien wegen Dir hören müssen. So geradezu mich damit zu necken, dazu haben die Leute in der Regel zuviel Respekt, aber so verblümt tun sie es recht ordentlich, und da sie sehen, daß ich mein Wohlbehagen daran nicht verbergen kann und will, so treiben sie es immer weiter. Z. B. der Dichter Gubiz brachte neulich meine Gesundheit aus und zwar mit dem Beisatze, daß wenn sie recht wirksam sein sollte, so muß »auf Brand getrunken werden!« Die meisten verstanden das freilich nicht, aber ich stieß recht von Herzen aus voller Seele mit an und trank

auf Deine Gesundheit ein Glas recht rein aus. Es müßten Dir doch oft die Ohren klingen, denn Lichtenstein ist so gut, recht oft von Dir anzufangen zu sprechen, da ich nicht immer die Courage habe, die Leute mit meinen Angelegenheiten zu inkommodieren. — Mit meiner Gesundheit geht es recht gut, im Konzert habe ich mir zwar Schnupfen und Husten geholt, dies hat aber nichts zu sagen, ich bin doch im Ganzen recht wohl. Grüße die gute Bach, Grünbaums p.p. alle aufs Beste und denke so oft und mit eben der Liebe an mich, als Dein treuer Carl es tut, der Dich hundert Millionen mal mit der innigsten, treuesten Liebe küßt und unveränderlich *Dein* Carl ist.

Da »Silvana« trotz der Kabalen des »dicken Namensvetters« am 5. Juni am Berliner Opernhaus (wieder unter Webers eigener Leitung) in Szene ging, verließ Carl Maria die Stadt, in der er auch diesmal soviel Ehren und künstlerische Anregungen empfangen, erst am gleichen Abend, um der dringenden Einladung des Herzogs von Gotha Folge zu leisten. Er tat dies um so lieber, als er hoffen durfte, dort in Ruhe all das, was aufgewühlt durch die starken Erlebnisse und Eindrücke der letzten Wochen in ihm gärte, sich ausreifen zu lassen. Kaum rollte sein Reisewagen, geleitet von den herzlichen Abschiedswünschen der Freunde, durch die stille Nacht in Richtung Leipzig davon, da formten sich aus der auf den Einsamen einstürmenden Fülle musikalischer Gedanken jene Lieder, die ihren Schöpfer bald zum populärsten Sänger seines Volkes machen sollten. Kaum bei dem Herzog, der nicht in Gotha, sondern auf dem in einsamer Waldespracht gelegenen Schloß Gräfentonna weilte, angekommen, schrieb er die beiden Lieder »Lützows wilde Jagd« und »Schwertlied« nieder. Mit diesen und den auf der Weiterreise nach Prag konzipierten anderen Gesängen für Männerchor aus Körners »Leyer und Schwert« hatte Weber den Herzschlag seiner Zeit erfühlt. Als Freiheitssänger hatte er mit seinem ersten Versuch sogleich den Sieg über alle Rivalen und sich damit Unsterblichkeit errungen.

WEBERS MUSIK ZU GRILLPARZERS »SAPPHO«

ZUM ERSTENMAL VERÖFFENTLICHT

VON

LEOPOLD HIRSCHBERG-BERLIN

Auf dem Wege zu einem Schauspiel, in dem auch die Musik mitzuwirken hat, kommen mir stets die Worte des Mephistopheles »Mißtöne hör' ich, garstiges Geklimper« in den Sinn, sofern es sich nicht gerade um den Egmont, die Preciosa oder den Sommernachtstraum handelt, bei dem Beethoven, Weber und Mendelssohn ja nicht umgangen werden *können.* Denn was die Theater sich oft in den schnell hingeschmierten Musiken ihrer Hauskapellmeister leisten, ist entsetzlich, ohne originell zu sein; die Kenntnislosigkeit in der Musikliteratur bei den maßgebenden Stellen hat zur Folge, daß vorhandene Meisterwerke meist unberücksichtigt bleiben und durch jene »Neuschöpfungen« den kläglichsten Ersatz finden. Wie heftig namentlich bei Shakespeare in dieser Beziehung gesündigt wird, ist in meinem Aufsatz »Shakespeares Lyrik in der deutschen Musik« (Westermanns Monatshefte 1916,

Heft 8) zu lesen und zu beherzigen; und für das schwierigste aller Probleme, eine geeignete Faust-Musik, gebe ich Richtlinien in einer Abhandlung der Deutschen Tonkünstlerzeitung (1926, Oktober). Andererseits ist eine Fülle köstlichster Musik von unseren Meistern an Dramen verschwendet worden, die vom Spielplan (als offenbar zu schade für das heutige Publikum) verschwunden sind. Beethovens unsterbliche Coriolan-Ouvertüre kann man zwar allenfalls bei Shakespeare verwenden, wiewohl sie Heinrich v. Collins Trauerspiel zugedacht war (was Richard Wagner bei seiner Erklärung bekanntlich übersah); daß aber für die Ruinen von Athen, den König Thamos, die Rosamunde, die Athalia, den Ruy Blas und hundert andere Beethoven, Mozart, Schubert und Mendelssohn von der Bühne in den Konzertsaal verbannt sind, ist tief beklagenswert.

Das heftigste Unrecht im Kapitel »Bühnen-Musiken« jedoch ist *Carl Maria v. Weber* widerfahren, weil man es bisher — seit über hundert Jahren — für nicht erforderlich hielt, seine Werke überhaupt zu *drucken*, während Minderwertige und Atonale den Markt überschwemmen und dem Geschmack des Volkes damit ein trauriges Zeugnis ausstellen. Die notwendige Sühne werde ich in dem demnächst erscheinenden »*Reliquienschrein des Meisters Carl Maria v. Weber*« (Verlag Morawe & Scheffelt, Berlin) vollbringen. Gewissen Stücken, wie der Musik zu Heinrich IV. von Gehe, zum Leuchtturm von Houwald, zum König Yngurd von Müllner wird es allerdings genau so wie den obengenannten ergehen; bei vieren aber erkläre ich ihre zukünftige *Nicht*-Verwendung für ein Verbrechen an der Kunst. Es ist dies die entzückende Komposition des im *Kaufmann von Venedig* von unsichtbaren Stimmen gesungenen Liedes »Sagt, woher stammt Liebeslust«*); die Musik zu *Donna Diana* und *Schillers Turandot*; und endlich die zu *Grillparzers* »*Sappho*«, die ich heute den Lesern der »Musik« darzubringen mich glücklich schätzen darf.**)

Die Biographien übergehen das Werk mit Stillschweigen; nur Jähns in seinem berühmten Verzeichnis läßt ihm gebührende Würdigung zuteil werden. Laut Tagebuchnotiz (»Chor zu Sappho gemacht«) ist es am 9. Juli 1818 niedergeschrieben. Da der Buchdruck des Trauerspiels erst 1819 in Wien erschien, muß Weber für die offenbar sehr frühe Dresdener Aufführung ein Manuskript-Druck (der den Literarhistorikern meines Wissens nicht bekannt ist) oder die Abschrift eines Kopisten vorgelegen haben. Es ist mehr als zweifelhaft, ob Grillparzer in einer ersten Fassung die von Weber vertonten Worte gab; sie sind allerdings so angemessen und würdig, daß sie ohne weiteres als von ihm herrührend bezeichnet werden könnten. Im Druck aber steht bekanntlich nur: »Volk umgiebt laut jubelnd den Zug: Heil, Sappho, Heil!«, und nichts von einer Mitwirkung der Musik. Wir müssen deshalb annehmen, daß Weber selbst, tief eingefühlt in die edle Sprache des Dichters, die Worte fand. Musi-

*) Von mir bereits veröffentlicht in Westermanns Monatsheften 1916, Heft 8.
**) Siehe die Musikbeilage dieses Heftes.

kalisch hat er etwas wirklich Hohes vollbracht. »In schweren, feierlichen Schritten und in fremdartigen, an die griechischen Tonarten erinnernden Modulationen« (Jähns) schreitet die Musik daher; der imposante Oktavenschritt abwärts in den beiden letzten Takten eines jeden Teils gibt dem Ganzen, in Verbindung mit dem Übrigen und einer äußerst gewählten Instrumentation,*) etwas so Eigentümliches, ja Fremdartiges, daß wir abermals bewundernd erkennen, wie prachtvoll Weber sich in das Musikempfinden anderer Nationen einzuleben verstand. Der typisch chinesischen Musik der Turandot, der der Zigeuner in Preciosa, der des Orients im Oberon steht diese »altgriechische« würdig zur Seite.

Die Autorschaft Webers für die Harfenbegleitung des Monologs, die weder durch eine Tagebuchnotiz noch das Autograph beglaubigt ist, steht meiner Ansicht nach außer allem Zweifel. Jähns hat die Komposition in einer, wie ich meine, übertriebenen Vorsicht unter die »zweifelhaften« gereiht. Die zarten melodischen Akzente über den in Triolen aufgelösten Akkorden atmen ganz unseres geliebten Meisters Geist.

Das aber kann wohl einer Debatte nicht mehr unterliegen, daß in Zukunft eine Sappho-Aufführung ohne Webers Musik *undenkbar* ist.

ZEITGENÖSSISCHE NACHRICHTEN ÜBER CARL MARIA v. WEBER

MITGETEILT VON

LUDWIG SCHMIDT-DRESDEN

Georg August v. Griesinger, geboren 1769 in Stuttgart, trat 1804 in den Dienst der kurfürstlich sächsischen Gesandtschaft in Wien, folgte nach der Leipziger Völkerschlacht seinem Monarchen Friedrich August dem Gerechten nach Berlin und kehrte 1814 wieder auf seinen Posten nach Wien zurück, wo er 1845 starb. Seine amtliche Stellung führte ihn mit vielen hervorragenden Persönlichkeiten zusammen; sein lebhaftes Interesse für Musik brachte ihn in enge Verbindung namentlich mit Joseph Haydn (über den er 1810 eine Schrift im Druck erscheinen ließ), Carl Maria v. Weber und Beethoven. Die Sächsische Landesbibliothek besitzt von ihm mehrere hundert Briefe an den Dresdener Archäologen Carl August Böttiger, in denen er sich besonders ausführlich über Webers Aufenthalt und Erfolge in Wien und über den Kampf der Meinungen für und wider die italienische Musik ausspricht:

Am 2ten d. dem Vorabend von der Kaiserin Namenstag wurde der Freischütze zum Erstenmahle gegeben und am folgenden Tag sowie gestern wiederholt. Gleich nach der Ouvertüre erschallte der lauteste Beifall, die Chöre gefielen mehr als die einzelnen Gesangstücke, unter denen die Bravourarie der Agathe im 2ten Aufzug am meisten ausgezeichnet wurde; der Jägerchor im

*) Je 2 Flöten, Oboen, Klarinetten, Hörner, Trompeten, Fagotte, Pauken und 3 Posaunen.

3ten Aufzug mußte wiederholt werden. Die Ausführung war unter Weigels Direction sehr gut. Den Gang der Handlung hätte man hier u. da etwas rascher gewünscht, was aber vielleicht auf Rechnung mehrerer Veränderungen fällt, die man mit dem Texte gemacht hatte. So erscheint im 2ten Aufzug der Teufel nicht, sondern er bleibt immer der Jäger, statt eines Kugelschießens ist ein Bolzenschießen. Da ich das Original nicht kenne, so kann ich über die andern Castrationen keine Auskunft geben. Die Webersche Musik wird sich hier gewis halten, und die gute Aufnahme, die sie gefunden hat, beweist, daß wir noch keine versteinerte Rossinianer sind. (7. Nov. 1821.)

Um wieder auf die Wahl eines Operntextes für Hrn. Weber zu kommen, bemerke ich, daß im Ganzen das Publikum hier mehr fürs Heitere u. Komische ist. Doch scheint es mir nicht, daß Hn. Webers Talent sich vorzüglich zu diesem Fache neige, und da soll er ja seinem Genius keine Gewalt anthun. In seinen Chören zum Freischützen, die zwar sehr gefielen, fand man doch etwas zu Viel vom Kirchenstyl. In Wien wie überall hängt das Glück einer Oper mehr von der Musik als vom Texte ab. Weil man aber hier so viel Musik hört und gehört hat, so ist es nicht genug, daß eine Composition gut und regelmäßig sey, sondern sie muß auch den Stempel der Originalität tragen. Die Geniefunken werden hier schnell aufgefaßt, und sind von dem reizbaren Publikum aufs dankbarste durch Beifallklatschen anerkannt. Der Freischütz wird oft wiederholt und man hört ihn immer mit Vergnügen. (24. Nov. 1821.)

Es soll mich sehr freuen, wenn ich dem Hn. Maria v. Weber hier nützlich sein kann. Sein Freischütze wird heute Abend wieder gegeben; auf allen Bällen hört man die Freischütz-Walzer (nach Melodien aus dieser Oper) und vor allen Musikhandlungen hängt die Freischützen-Musik in Arien, Duetten, für Blasinstrumente pp. arrangirt. Der Verfasser wird hier gewiß eine ausgezeichnete Aufnahme finden. (2. Febr. 1822.)

Weber ist am 17. hier angekommen, und wie es zu erwarten war überall aufs beste empfangen. Cerini brachte ihn zu mir, der ihn auch kurz vorher schon zu dem Prz. Friedrich geführt hatte. Er will den Freischütz hier einigemahle dirigiren. Gestern wohnte er einer Aufführung desselben im Kärntnerthor-Theater bei. Ich weiß nicht, wie er damit zufrieden war, weil ich ihn heute noch nicht sah; es war Faschingdienstag, wo das Theater schon um 6 Uhr beginnt und wo vom höheren Publikum wenig Zuhörer werden zugegen gewesen sein. (20. Febr. 1822.)

Weber litt einige Tage am Catharr, er geht aber wieder aus, und dirigirt wahrscheinlich morgen den Freischütz zum ersten mahle. Sein Concert soll am 14ten seyn und bald darauf wird er nach Dresden zurückreisen.

(6. März 1822.)

Am 7. dirigirte v. Weber im Kärntnerthor-Theater zum Benefiz der Mselle. Schröder den Freischütz. Das Haus war zum Erdrücken voll, der Jubel ungemein groß. Weber wurde herausgerufen, den Kranz, der ihm angeboten wurde, lehnte er bescheiden ab, er wurde ihm aber nach der Vorstellung in seine Wohnung überbracht. Auch Blätter mit einem Gedicht flogen aus den obersten Logen aufs Parterre, wovon ich aber keines habhaft werden konnte. Der Sinn davon ist: Das Wahre und Schöne, wenn auch eine Zeitlang verkannt, komme durch das Genie doch immer wieder zu Ehren. — Man kann darin eine Anspielung auf die Rossinische Musik finden. Ich wünschte, daß wir in der Oper von Partheysuchte zwischen Germanisten und Italienern frei bleiben. Jedem Verdienste seine Krone! Weber ist gut, Rossini ist gut, x, y, z ist gut, warum soll die eine den andern ausschließen?
Am 14ten giebt Weber ein Concert zu seinem Vortheil und heute dirigirt er den Freischütz zum 2ten mahle. Ihren Brief habe ich ihm sogleich zugestellt. Bei seiner Frau können Sie die Gedichte auf ihn lesen. (9. März 1822.)

Ich komme soeben von Hn. v. Weber, der Sie grüßen läßt. Er hat sein Concert verschieben müssen, um nicht durch unvermeidliche Anstrengungen seinen Catharr zu reizen. Sonst ist es nichts, und Sie dürfen außer Sorgen sein. Ich fand ihn am Schreibtisch mit Briefen an seine Frau und an Hn. v. Könneritz beschäftigt. — Rossini ist in einigen Tagen erwartet. Im Sammler und in der hiesigen Theaterzeitung steht eine Erklärung, daß v. Weber weit entfernt sey Rossinis Genie nicht Gerechtigkeit widerfahren zu lassen.

(13. März 1822).

Weber erntete in seinem gestrigen Concert den lautesten Beifall ein. Der Prinz Friedrich, Seine Gemahlin, die Prinzessin von Salerno und Gemahlin des Erzh. Karl waren dabei zugegen. Morgen gedenkt er abzureisen. Er wird Ihnen erzählen, daß die hiesige Polizei die Stimmen, die zu seinem Lobe auf Rossinis Kosten schrieen, gedämpft hat. Das ist die Folge, wenn man Parthey macht, die man hier nicht aufkommen lassen will. (20. März 1822.)

Seit Webers Freischützen hat keine deutsche Oper hier gefallen wie die Libussa, Musik von Kreuzer, einem hiesigen Compositeur. Wenn die Euryanthe im Frühjahr hier aufgeführt werden soll, so trifft sie gerade mit der italienischen Oper zusammen, die im März hier auftreten wird. Dieses Zusammentreffen scheint mir nicht günstig; denn wenn die Musik auch noch so genial ausfällt, so ist die Ausführung der deutschen Sänger gegen die der Italiener doch immer nur mittelmäßig. (11. Dez. 1822.)

Wenn Weber mit der Euryanthe in sechs Wochen fertig zu seyn hofft, so wird sie kaum vor dem Julius, wo uns die Italienische Oper verläßt, gegeben werden können. Das ist für die Aufnahme des Werks eher günstig, denn es

giebt nun einmahl keine deutsche Fodor, keinen Lablache, keinen David, keinen Donzelli, deren Töne jetzt das hiesige Publikum entzücken.

(23. April 1823.)

Im Theater an der Wien, das fast aus der Mode gekommen und gewöhnlich leer ist, hat man Webers Preciosa vier Abende hintereinander mit Beifall gegeben. Die 2te Tochter der Schröder spielt die Preciosa gut, ihr Tanz und Gesang sind mittelmäßig, werden aber doch vom Publikum mit Nachsicht aufgenommen. (9. Juli 1823.)

Weber habe ich nur Einmahl nach der Aufführung von matrimonio segreto gesehen, von der er hoch entzückt war. Er hat viele Besuche zu machen, ist selten zu Hause anzutreffen und hat noch verschiedenes zu arbeiten. Ich freue mich sehr auf seinen nächsten Besuch, seit welchem er den Barbiere, die Semiramide, die Cenerentola und Donna del Lago von Rossini gehört hat.

(27. Sept. 1823.)

Auf künftigen Samstag d. 25sten d. ist Webers Euryanthe unter des Compositors eigener Direction zum Erstenmale angekündigt. Man erwartet etwas sehr Gutes und hegt zum Voraus die günstigste Meinung von diesem Werke.

(22. Okt. 1823.)

Weber hat bei den zwei ersten Aufführungen seiner Euryanthe die schmeichelhafteste Aufnahme gefunden. So wie er vor dem Orchester erscheint, ertönt lautes Beifallklatschen und er wurde nach jedem Aufzug herausgerufen. Ein Jägerchor im 3ten Aufzug mußte 3 mahl wiederholt werden. Die Sontag als Euryanthe, die Grünbaum als Eglantine, Haizinger als Adolar und Forti als Lysiart thun ihr Möglichstes, und in den Chören zeichnet sich die hiesige deutsche Oper wie immer aus. Heute wird Euryanthe zum Benefiz der Sontag zum 3tenmahle gegeben. Ich schicke Ihnen hiebei den Text. Die Musik ist bei der hiesigen Kunsthandlung Steiner bereits angekündigt.

Geheime Notiz. Lapidi dico.

Präsent konnte Weber vom Kaiser für seine Oper nicht erwarten, weil sie der Kaiser u. die Kaiserin noch nicht gehört haben u. weil der Hof die Direktion des Theaters an Barbaja verpachtet hat. — Man prophezeit der Euryanthe das Schicksal von Beethovens Fidelio und von den Spohrischen Opern, die ja jedermann wegen ihrer tiefen Gelehrsamkeit preist, aber — unbesucht läßt. Diejenigen, welche glaubten, Euryanthe werde dem Geschmack am italienischen Gesang einen tödtlichen Streich versetzen, haben sich stark verrechnet. Euryanthe, sagen die Witzlinge, ist eine Weberei ohne Zeichnung. Noch ein bon mot. Zwei Männer stritten sich darüber, der eine sagte: bleibt mir doch vom Leibe mit eurem Rossini, der immer auf dieselbe Weise schnattert wie eine Gans. Der andere erwiederte: ein Biegel (Fuß) von dieser Gans ist mir

DIE NEUAUFGEFUNDENE MUSIK

ZU

GRILLPARZERS SAPPHO

VON

CARL MARIA v. WEBER

ZUM ZWEITEN UND SECHSTEN AUFTRITT
DES ERSTEN AUFZUGS

Beilage zu „Die MUSIK“, XVIII. Jahrgang, Heft 9

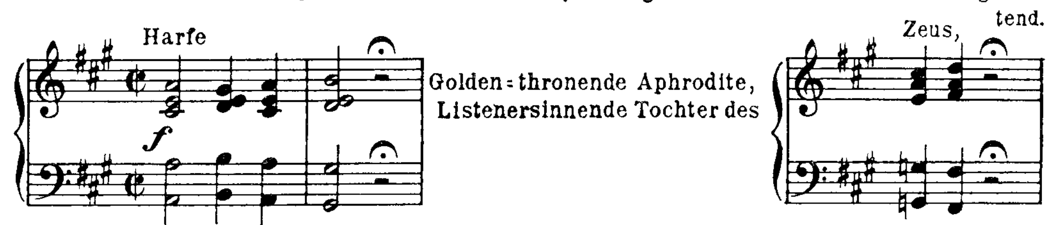


Con moto maestoso.
Tutto ben marcato
Weiber. (Das erste Mal ohne Chor.)
CHOR.
Heil dir Sap - pho!
Männer.
Heil dir Sap - pho! Heil dir Sap - pho! Wie - der nun
ff
Heil dir!
keh-rend mit den Lor-beern des Sie - ges ge-schmückt! Heil dir!
ff
Heil dir! Hel - las köst-lich-ste Zier - de! Die - ser
Heil dir!
p
f
p



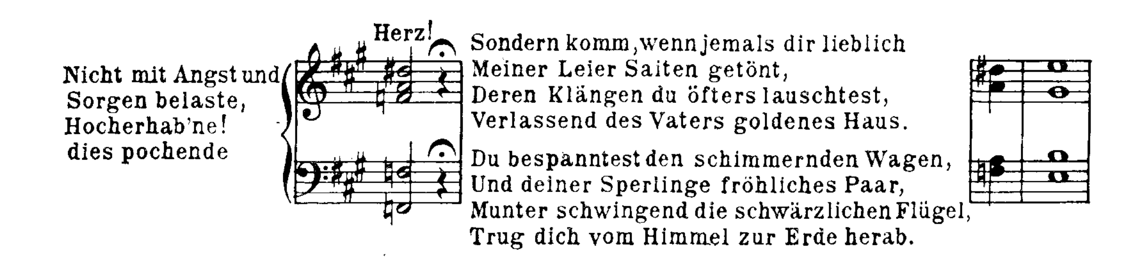
Erster Aufzug. Sechster Auftritt.

Sappho allein. Sie legt, in Gedanken versunken, die Stirn in die Hand, dann setzt sie sich auf die Rasenbank und nimmt die Leier in den Arm, das Folgende mit einzelnen Akkorden beglei-tend.



Golden-thronende Aphrodite,
Listenersinnende Tochter des Zeus,

Nicht mit Angst und Sorgen belaste, Hocherhab'ne! dies pochende Herz!



Sondern komm, wenn jemals dir lieblich
Meiner Leier Saiten getönt,
Deren Klängen du öfters lauschtest,
Verlassend des Vaters goldenes Haus.

Du bespanntest den schimmernden Wagen,
Und deiner Sperlinge fröhliches Paar,
Munter schwingend die schwärzlichen Flügel,
Trug dich vom Himmel zur Erde herab.

Und du kamst: mit lieblichem Lächeln,
Göttliche! auf der unsterblichen Stirn,



Fragtest du, was die Klagende quäle,
Warum erschalle der Flehenden Ruf?



Was das schwärmende Herz begehre,
Wen sich sehne die klopfende Brust
Sanft zu bestricken im Netz der Liebe;





Folgsam gehorchend
jeglichem Wink!



Komm auch jetzt, und löse den Kummer,
Der mir lastend den Busen beengt,
Hilf mir erringen nach was ich ringe,
Sei mir Gefährtin im lieblichen Streit!

(Sie lehnt matt das Haupt zurück)

Der Vorhang fällt.

lieber als alle Eure Anten (Enten im Wiener Dialekt). — Das Alles ist nun ein Widerspruch mit den Trompetenstößen in Journalen und der wirklich brillanten Aufnahme der Oper, beweist aber nur, daß man sich nicht einzig und allein auf Meinungen, welche laut werden, verlassen darf. Die Theaterdirektion selbst und der Verleger haben das größte Interesse dabei, Mirakel in die Welt zu schreien, und das gebildetere Logenpublikum bleibt stumm.

(29. Okt. 1823.)

Weber wird Ihnen von seiner glänzenden Aufnahme erzählt haben. Die Euryanthe ist seit seiner Abreise nicht gegeben worden, aber der Freischütz unter zahlreichem Zulauf und starkem Applaus. Ich schicke heute an Hn. v. Könneritz das heute erschienene Blatt der hiesigen Theaterzeitung, worin Helmine v. Chezy die Schuld auf Hn. v. Weber schiebt, daß der Text der Euryanthe nicht besser ausgefallen sey. (8. Nov. 1823.)

Mit dem Berichterstatter von der Euryanthe in der Abendzeitung muß Jedermann einstimmen, daß sie ein gründliches und gelehrtes Werk sey. Es fragt sich aber, ob das bei einem Werke der *schönen* Kunst hervorstechend seyn müßte? Die Deutschen sind dieser Meinung, die Italiener nicht, und dieser Antagonismus begründet die Geschmacksverschiedenheit der beiden Nationen in der Musik. Ganz wahr ist es, daß *in den Logen* Niemand geklatscht hat; die Leute in den Logen sind aber nicht eben der ungebildetere Theil des Publikums, und sie machen keine Parthei, wie die Gallerie und das Parterre. Ihnen fällt es nicht ein bei Anhörung einer Oper zu sagen: Es liegt alles auf dem Spiele! sondern sie wollen etwas *Schönes* hören, nehmen die Eindrücke davon dankbar auf und lassen es an Beifall nicht fehlen, möge das *Schöne* aus deutschen oder aus italienischen Kehlen kommen. — Die Schwächen des Buches hat der Referent richtig bezeichnet, besonders die Dunkelheit des Orakelspruchs der Geisterstimme, der durch gar nichts gehoben ist, und in einem einförmigen lamentabile rezitiert wird. (12. Nov. 1823.)

Ich habe nicht leicht eine größere Verschiedenheit im esoterischen u. exoterischen Urtheil über eine Oper gefunden als bei der Euryanthe. Jenes ist und bleibt einmal hier nicht günstig, und dieses klingt so pompos als möglich. Da verlasse man sich auf Journalschreiber! Weber hat hier viele Freunde, aber unter 4 Augen müssen sie es doch gestehen, daß er es in seinem letzten Werk nicht getroffen habe. Im Norden, wo der Zauber der italienischen Sirenen nur in sehr mangelhaften Copien bekannt ist, hat man einen anderen Maasstab. Dort ist man auch über die Opern von Spohr (in Cassel) entzückt, die hier Niemand erträgt und die man in Italien ganz ungenießbar finden würde.

(19. Nov. 1823.)

Die hiesige musikalische Zeitung sagt von der Euryanthe alles Gute was sie verdient, aber sie gesteht doch, daß trotz des Lärmens die Meinung darüber

sehr getheilt war. Die Chezy hat in dem hiesigen Modejournal ihren Tadel über die Musik ausgesprochen. Der Verleger Steiner, der die Oper im Klavierauszug und in allerlei Formen herausgegeben hat, erzählte mir, daß sie hier wenig Käufer finde, daß er aber vom Ausland immer neue Bestellungen erhalte und die Neugierde durch Versendungen mit der Post befriedigen müsse.

(29. Nov. 1823.)

Es thut mir für Weber leid, daß die Aufführung seiner Oper gerade in Dresden verschoben werden muß; übrigens bin ich der Meinung: lieber keine Euryanthe als eine hochschwangere. Gestern wurde sie hier wieder gegeben, und es bestätigt sich immer mehr, daß sie nie ein Kassen- u. Lieblingsstück werden wird wie der Freischütz. —
Noch eine schlimme Anekdote *unter uns*. Bei einem Kunsthändler hingen das Bild von Rossini und Weber heraus. Ein Vorüberschreitender fragt nach dem Preis, man antwortet, jeder koste 4 fl. und er kauft Rossini. Einige Tage darauf fragt er wieder nach dem Preis von Weber, und man sagt ihm noch einmahl 4 fl. Wie, antwortet er, so viel auch *nach* der Oper?

(13. Dez. 1823.)

Es freut mich, wenn Weber für seine gelehrte und tiefe Musik der Euryanthe durch den Beifall der Zuhörer belohnt wird. Möge er sich nur auch bei der sechsten Vorstellung erhalten! Jubel und Frohlocken, die anfangs ertönten, haben sich wenigstens hier bald in empfindliche Kälte umgewandelt, weil dem Werke der Zauber des Melos fehlt, ohne den in der Musik kein Heil ist.

(14. April 1824.)

Ich habe schon mit letzter Post unserem Breuer geschrieben, daß ich an der Ertheilung eines Privilegiums für Webers Oberon in den k. k. Staaten kaum zweifle, nur solle die Wittwe ihr Gesuch durch das Geh. Cabinet an die Gesandtschaft gelangen lassen, weil der officielle Weg der günstigere ist. Der Wunsch, den Hofr. Winkler in der Ab.-Zeitung ausgesprochen hat, daß die Bühnendirectionen für Webers Hinterlassene eine Benefizvorstellung geben möchten, ist so billig, daß sie gewiß auch hier, wo der Freischütz so oft mit Vergnügen gehört wurde und die Cassen füllte, Eingang finden wird. Die hiesige Bühne ist auch, wie ich aus Winklers Aufsatz sehe, unter denen, welche den Ankauf von Oberon zugesichert haben, und in einer solchen Ehrensache pflegt man hier nicht zurückzubleiben. (28. Juni 1826.)

Unlängst hörte ich im hiesigen Musikverein die Ouvertüre von Webers Oberon, die mir sehr kräftig und brillant schien. Ein ausschließendes Privilegium, worauf die Wittwe so gerechte Ansprüche hätte, wird sie wohl zu spät gesucht haben, denn gleich nach Webers Tod wurde diese Musik überall und in mancherlei Formen angekündigt. (18. Nov. 1826.)

Im Theater in der Josephstadt wird jetzt Webers Oberon für diese Bühne arrangiert gegeben, ohne daß man die Webersche Partitur gehabt hätte; der Capellmeister Gläser setzte per inversionem die Musik für die Instrumente nach dem Clavierauszug. (28. März 1827.)

Nicht partheiisch, nur gerecht wollen wir gegen die Welschen seyn. Sie haben uns hier Dinge hören lassen, wie sie im Norden mit solchem ensemble nie gehört worden sind, und wie sie noch keine andere Nation bieten konnte. His auribus hausi! Das ist ein Argument für jedes Ohr, das sich nicht wegdisputieren läßt. Ich werde es nie vergessen, wie Maria von Weber, der ganz gegen die Welschen befangen hier ankam, in ihr Lob stimmte, als er den Barbiere von Rossini zum Erstenmale hier hörte. Das ist nicht italienischer Gesang, sagte er, sondern Europäischer! — Aber diese Europäer waren doch Italiener, und er mag sich wohl eingebildet haben, daß der italienische Gesang nur mit Gurgel und Rouladenfertigkeit abgethan sey, was er aber nachher ganz anders fand. (10. Nov. 1827.)

Webers Oberon ist nun auch im Theater am Kärnthner Thore mit allem Aufwand der Scenerie und von einem treflichen Orchester unterstützt gegeben worden, aber ohne Enthusiasmus zu erregen, was hier immer bei Opern der Fall ist, in denen die musicalische Gelehrsamkeit über den schönen Gesang vorwaltet. (4. Febr. 1829.)

Man kann nicht sagen, daß Webers Oberon hier durchgefallen sey, aber Enthusiasmus hat er nicht erregt und konnte keinen bei einem Publikum erregen, das den Werth einer Oper mehr nach dem schönen fließenden Gesang, als nach der harmonischen Kunst beurtheilt. Das ist einmal der musicalische Differenzpunkt zwischen Süd und Nord. (4. März 1829.)

ZUR PSYCHOLOGIE DER TONSPALTUNGEN *)

VON

HERMANN STEPHANI-MARBURG

Polyphonie — Homophonie, diese in ihren Grundrichtungen gegensätzlichen, in ihrem Wesen heterogenen Erscheinungen, haben zum Schauplatz für den Austrag ihrer Gegensätze einen Spielraum von $^{18}/_{1000}$ Oktave (d. i. etwa $^{1}/_{9}$ Ganzton), der ihren großen wie ihren kleinen Terzen, Sexten, Septimen eigentümlich ist. Genauer: Polyphone Geschehnisse spielen sich an den oberen, homophone an den unteren Grenzbezirken jenes Spielraums ab; lineare Musik bevorzugt die pythagoreischen, durch Quintschritte gewonnenen

*) Vorabdruck aus dem demnächst bei Breitkopf & Härtel erscheinenden Buche »Grundfragen des Musikhörens«.

Intervalle, akkordische Musik die naturreinen Intervalle der Obertonreihe, die etwa $^1/_9$ Ganzton niedriger liegen.
Als die Polyphonie im Zeitalter der Gotik von dem Prinzip bloßer Verträglichkeit der gleichzeitig erklingenden Töne allmählich, im heraufziehenden Zeitalter der Renaissance, überging zu einer Betonung der Einheit des Akkordes, da leuchtete die Naturschönheit eines harmonischen Ineinanders in voller Jugendpracht so beglückend, berauschend auf, daß die melodische Eigenbedeutung der Einzelstimmen verblaßte; der Kampfschauplatz von Polyphonie und Homophonie verschob sich von der oberen Neunteltongrenze herab in die Nähe der unteren.
Gegen 1600 aber hatte der Sopran ein solches Übergewicht über die unter ihm verlaufenden Linien erhalten, daß diese in die Gefahr gerieten, in pulverisierten Akkordmörtel zu zerstäuben, ja die Generalbaßbezifferung ließ sie zu einem Schematismus bloßen Intervallabzählens vom Baß aus erstarren, die Handhabung des Harmonischen verfiel der Mechanisierung. Und nun geschah etwas Seltsames: War in Urzeiten *Nord*europa der Herd einer Musik natur*reiner* Intervalle und war umgekehrt des Pythagoras Auffassung einer aus *Quint*schritten zu gewinnenden Musik *Süd*europa vertraut gewesen — jetzt vertauschen sich diese Verhältnisse: Gerade die protestantische Kirchenmusik ist es, die im Zeitalter des Hochbarock auf Grund der inzwischen gefestigteren Harmoniebegriffe die neuerblühte Kunst dünnstimmiger linearer Bewegtheit bevorzugt und den Schauplatz jenes Kampfes zwischen Polyphonie und Homophonie wieder an die obere, die pythagoreische Neunteltongrenze hinaufschiebt (von Akkorden mit vorwiegendem Ruhecharakter abgesehen); der Süden hingegen zeigt starke Neigung, sich im Genusse der Naturharmonien auszuschwelgen.
Jene »große Katastrophe der Musik« *) zum Beginne des wiedererwachenden Naturideals um die Mitte des 18. Jahrhunderts ließ den Kampf der beiden in Ewigkeit miteinander ringenden großen Stilgesetze in der Musik wieder in die Nähe der unteren Neunteltongrenze hinabgleiten, und hier steigert sich im Zeitalter der Klassik das naturfrohe Genießen erdenwüchsigen Klanglebens ins Überschwengliche. Erst der letzte Beethoven wie das allmähliche Bekanntwerden der Bachschen Polyphonie begann an den Grundfesten dieser klassischen Kunst zu rütteln, und die Gegenwart zieht aus dieser Erschütterung die letzten Folgerungen: Wir sind heute bei harmonieverachtender Polylinearität (linea *iuxta*, nicht mehr *contra* lineam), Polytonalität, Heterophonie angelangt, in der über pythagoreische Tonwerte gespannte Linienkonstruktionen sich der Bannkraft eines gemeinsamen Tonraumes entziehen, der natürlichen Neigung zu Verschmelzungswirkungen Widerstand leisten und akkordlicher Auffassung das letzte Blut aus den Adern zu saugen beginnen.
Sowohl akkordlicher Verschmelzungsneigung wie linear-eigenwilliger Strebekraft also bieten die mathematischen Tonverhältnisse ein entsprechendes

*) So urteilt J. S. Petri 1782 in seiner »Anleitung zur praktischen Musik« über jene Epoche.

Substrat, dem Physiker ein Klang-, dem Musik-Erlebenden ein Empfindungs- bzw. Vorstellungssubstrat. Bewunderungswürdig, wie die Seele mit immer neuer Anpassungsfreudigkeit sich elastisch auf gegebene Tonzusammenhänge in selbständigem Auswahlhören unbewußt einzustellen und, wo temperierte Intervalle erklingen, im Sinne des polyphonen Zusammenhanges pythagoreisch, im Sinne des homophonen naturrein aufzufassen vermag.
Es handelt sich aber noch um ganz *andere* Bruchteile als jene sehr scharf auseinanderzuhörenden $^1/_9$ Ganztöne. Wir begegnen zwischen der 2. Quart (830 Millioktaven) und der naturreinen Sept (807 mio) $^1/_7$ Ganztönen (von $^{23}/_{1000}$ Oktavgröße); ja wir begegnen vollen *Viertel*tönen (von 41 Millioktaven), z. B. zwischen dem b, das als Quint über der naturreinen kleinen Terz c—es errichtet wird (263+585 mio), und zwischen b, der naturreinen Sept (807 mio) von c. Zwischen letzterer und ais (850 mio) klafft sogar ein Sprung von 43 Millioktaven auf. Alle musikalischen Werte sind ja doch *Beziehungswerte*, sei es nun pro, sei es contra einander, sei es beides gleichzeitig; und die Elastizität der umdeutenden Auffassung bzw. der Intonation erweist sich um so bewunderungswürdiger, je mehr sie sich von der Temperatur mit ihrer starren absoluten Tonhöhe entfernt, je feinfühliger sie sich jenen Beziehungswerten anpaßt.
Unschwer, innerhalb einer Oktave 108 derartige verschiedene Werte festzustellen; unschwer, auf Grund erweiterter musikalischer Zusammenhänge diese Operation fortzusetzen und mit gleichsam immer schärferen Linsen den musikalischen Weltenraum akustisch zu durchmessen, immer neue Lichtpunkte im Lichtbilde einzufangen. Diese Lichtpunkte aber können neue Sonnen sein, um die wiederum Sonnensysteme ihren Reigen schlingen. Man bedenke doch nur, daß jede dieser 108 innerhalb einer Oktave aufblitzenden Tonqualitäten im lebendigen Musikgeschehen ein neuer Tonalitätsmittelpunkt werden kann, daß jede von sich aus wiederum 108 Lichtpunkte zum Aufleuchten, 108 Tonqualitäten zum Erklingen bringen kann. Dies eröffnet einen Ausblick auf nicht weniger als $108 \times 108 = 11\,664$ Tonmöglichkeiten innerhalb einer Oktave. Jeder neu gewonnene dieser 11 664 musikalischen Lichtpunkte aber kann seinerseits wieder Tonalitätsmittelpunkt werden, von dem aus ein gleiches Lichtbündel von Tonqualitäten aufblitzt, so daß hier schon die Zahl von 136 Millionen Möglichkeiten innerhalb einer Oktave überschritten wird. Und jetzt will uns diese Tonwelt als Unermeßlichkeit im Unendlich-*Kleinen* bedünken, vor der die Fassungskraft nicht minder versagt wie vor Unendlich-Großem. *Die Tonwelt innerhalb einer Oktave ist unendlich.*
In alledem waltet *Natur*, frei von Willkür!
Und nun betrachte man angesichts der Unendlichkeit der Natur das mechanische Zersägen der Oktave in 12 temperierte Halbtöne, um das man sich von 1511 (Arnold Schlick) bis 1691 (Andreas Werckmeister) mühte, oder in 24 Vierteltöne, um das man sich heute müht. Ist das nun Wahnsinn, ist es Barbarei?

Ich übertreibe nicht. Können wir die Orientalen schelten, wenn sie uns Abendländern den Vorwurf machen, wir hätten unser Ohr durch die Pflege der Harmonie so vergröbert, daß wir nicht mehr Viertel- von Dritteltönen zu unterscheiden vermöchten? Erleben wir es doch, daß die heutigen Atonalisten bzw. Vierteltöner gar behaupten, ♭-Werte seien künftig mit ♯-Werten als identisch zu betrachten, einzig dem realen, exakt zersägten *starren* $^1/_{12}$ bzw. $^1/_{24}$ Oktavklang gebühre Geltung als Tonqualität, nicht aber etwa einem transparenten, zurechtgehörten Erzeugnis unseres inneren Tonerlebens; in der Statik der Erscheinungsformen liege das Geheimnis der Kunstwirkung, nicht im seelischen Kräftespiel; das aktive Kontrast-Erleben von Konflikt und Lösung sei künftig außer Kurs zu setzen.

Wie steht es damit? Wir befinden uns vor dem Zentralproblem des ganzen Musikhörens.

Sollen wir lieber unsere Blasinstrumente, unsere Harfen, Orgeln, Harmoniums, Klaviere, Pauken und was alles mit seinem temperierten Tonbrei uns zu den greulichsten Kompromissen verführt, die wir auf ethischem Gebiete doch als verächtlich brandmarken würden — sollen wir alle diese tonstarren Klangwerkzeuge nun in Grund und Boden schlagen und mit Feuer verbrennen, weil sie unsere Tonauffassung so vergröbert haben, daß wir uns schämen möchten vor den Morgenländern, die bewußt Achtel- und andere Bruchtonwerte zur Geltung bringen, während wir mit unserem natürlichen Singorgan bei solchen Versuchen aufs kläglichste scheitern?

Oder —? Was haben wir für uns anzuführen? Können wir bestehen?

Es wird das ewige Verdienst der nordeuropäischen Rasse bleiben, für das Abendland Schöpfer des Harmoniegedankens in der Musik geworden zu sein. Der ein Jahrtausend währende Kampf der nordischen Musikanschauung und ihrer naturreinen Intervalle mit der vom Süden her übermittelten, in pythagoreischen Intervallen sich aufbauenden Musik hat zu einer allmählichen *Elastizität* der Tonvorstellung und zu einer allmählichen *Lockerung* der ursprünglichen Starrheit des Tonwahrnehmungsinhaltes geführt. Was ans äußere Ohr schlug, wurde allmählich im Sinne des musikalischen *Zusammenhanges* gehört. In dem Maße wie die Elastizität der Tonauffassung wuchs, mag der Eindruck des Falschsingens, der den Nordländer bei süd-, den Südländer bei nordeuropäischer Sangesübung befremdete, einem stetig zunehmenden Zurechtrücken des erklingenden Tones durch die Tonvorstellung gewichen sein. Sehr allmählich wird sich das im Laufe der Jahrhunderte vollzogen haben. Und wenn wir heute temperierte Klänge zu interpretieren vermögen in der Spielweite von mehr als einem Viertelton, so mag wohl der Orientale, so mag, wer unter der Tyrannei eines unerbittlichen absoluten Gehörs leidet, noch über Ohrenverkleisterung schelten (Schumann, Franz, Brahms, Wagner besaßen das absolute Gehör *nicht*) — wer tiefer schaut, weiß, daß hier eine neue Fähigkeit der Seele offenbar geworden ist: ein staunenswertes Umschaltungs-

vermögen des inneren Ohres, eine wunderbare Freizügigkeit der Strebungen des seelischen Kraftstromes, eine unermeßliche Deutekraft unserer Tonphantasie, eine Schmiegsamkeit und Elastizität des Gegeneinander-Ausgleichens von Tonwerten, die mehr als einen Viertelton voneinander entfernt sind. Und diese Wunder sind wohl nicht minder groß als jene Wunder des Unendlich-Großen oder Unendlich-Kleinen in der Licht- oder Tonwelt.

Ja, ich möchte behaupten, tiefere Musikbegabung erweist sich gerade an der Fähigkeit, verstimmte Klänge zu ertragen. Wer über sie in Entsetzen gerät, beweist wohl ein scharfes äußeres Ohr, aber zugleich eine Starrheit seines Tonerlebens. Der Phantasierende am Klavier, auf der Orgel erfährt es immer wieder: ohne Inspiration ist er zu seiner Qual hellhörig für die kleinste Abweichung von der Temperatur, wie für deren Mängel selber, — ist er gut aufgelegt, kann die groteskeste Falschstimmung sein schöpferisches Fluten nicht aufhalten.

Welches ist denn im Grunde der Schauplatz musikalischen Geschehens? Der Schallkörper, die Taste, die Saite, der Kehlkopf, das Notenbild, das Ohr, an das die Klangmassen von außen heranschlagen? Am Ende all dieses noch nicht?

Ich darf hier auf S. 108 ff. meiner Schrift »Der Charakter der Tonarten« (Regensburg 1923 bei Bosse) verweisen und nur soviel sagen: *Musikhören bedingt schon im Stadium des Musik-Erleidens eine aktive Tätigkeit unserer Seele.* Die Seele müht sich, ein Verhältnis zu dem Vernommenen zu gewinnen; wir suchen, um der Fülle des ans Ohr Schlagenden Herr zu werden, in seine Gesetzlichkeiten einzudringen, harmonische Beziehungsmöglichkeiten zu gewinnen, Einheiten zu erfassen, Vereinheitlichungen herzustellen. Die tönende Außenwirklichkeit wird bei ihrer Wiedergeburt in der Empfindungs- und Vorstellungswelt um Neuntel-, Achtel-, Siebentel-, Vierteltöne verändert; wir projizieren unsere eigene Vorstellung in die Außenwelt hinein. Auch das Musikhören vollzieht sich, wie alles Erleben, als ein Auswahlerleben, unter Sinnklärungs- und Wertgesichtspunkten: *Musikhören ist ein aktives Mitschaffen am Erlebniswerden des Kunstwerks.*

Nun wird unsere Zeit erschüttert von den Problemen einer Verleugnung der Harmonie, wie übrigens des Naturideals in allen Künsten, von den Problemen einer Polylinearität, Polytonalität, und soll jetzt auch eine »Atonalität« starrer leittonfreier Halbtöne über sich ergehen lassen. Und nicht genug damit, sie soll dazu noch eine Ineinanderschmelzung der musikalischen Eigenwerte von Morgen- und Abendland, der Viertel-, Sechstel-, Achteltöne mit unserer abendländischen Harmonie auf sich nehmen.

Beide, Atonalisten wie Vierteltöner, gehen an einer Grundtatsache seelischen Erlebens blind vorüber. Die Seele nimmt den ihr zugetragenen Wahrnehmungsstoff nicht auf, wie er ist, sie formt ihn, schafft ihn vielmehr um unter Sinnklärungs- und Wertgesichtspunkten. Dies gilt für alles Erleben; es gilt auch für die Musik. Auf der Entwicklung dieser Fähigkeit beruht die Zukunft

unserer Kunst. Atonalisten wie Vierteltöner versagen sich dieser Erkenntnis, sie wollen nichts gelten lassen als starre, exakt zersägte Oktavzwölftel, -vierundzwanzigstel usw., »durch die mechanische Rotation der 12 Töne bedingt«, »jenseits von Dissonanz und Konsonanz, Streben und Erlösung.«*) Es erheben sich zwei entscheidende Fragen: Sind wir berechtigt, in der Zersägung unserer Klaviatur in temperierte Bruchteil-Zwischenwerte fortzufahren? Sollen wir unsere Empfindung für ♯ und ♭-Strebungen abtöten und uns genügen lassen an der Starrheit rein intellektuell aufzufassender, leb- und beziehungslos gewordener Gebilde?**)

Statt daß wir die Spannkraft unserer Tonphantasie stählen, indem wir auf der Doppelbahn der naturreinen wie der pythagoreischen Intervalle (auf Streichinstrumenten, im Gesang, auf Carl Eitz' Harmonium in naturreiner und pythagoreischer Stimmung) die Natur eifrig, aber mit Ehrfurcht belauschen, was sie uns *von selber* an Klangmöglichkeiten offenbaren mag — schon in dem engen Raum einer Oktave flutet ja hier die volle Unendlichkeit herein —, statt dessen erwecken wir durch Temperatur und Tonspaltung in der Tat den dringenden Anschein, als wollten wir der Mechanisierung aller Kultur weitere Hekatomben darbringen!

Wie steht es damit? Der geschichtliche Ausgangspunkt aller Wirrnis liegt, scheint mir, in dem Phänomen leittonloser *übertonaler Ganztonfolgen.* Diese vermögen auf kürzere Zeit eine ganz vortreffliche Wirkung auszuüben, wohlgemerkt freilich nur im *Kontrast* zum sonstigen und zwar eigentlichen seelischen Kräftespiel von Konflikt und Schlichtung, von Bedrängnis und Erlösung. Dies war es, was die Atonalisten bzw. Viertel-, Sechstel-, Achteltöner verführt hat, zu behaupten, der *reale, starre* Klangwert der $^1/_{12}$-, $^1/_{24}$-, $^1/_{36}$-, $^1/_{48}$-Oktave sei es, der die Zukunft beherrschen werde, durch »mechanische Rotation« der 12, 24, 36, 48 Töne bedingt. Welche beklagenswerte Naturferne, hier wie auf allen Kulturgebieten! Wie hat man doch die Natur unserer Seele verkannt mit ihrem lebendigen Atemspiel von Spannung und Entspannung, mit ihrer Freudigkeit zu Streben und Erlösung, mit der Aktivität ihrer Betätigung vom ersten Augenblick einer musikalischen Wahrnehmung an!

Welcher Einsichtige möchte wohl jene erstaunliche Fähigkeit unserer Seele wieder verkümmern lassen, im Laufe vieler Jahrhunderte so bewunderungswürdig herausgebildet: jene Freizügigkeit der Strebungen des seelischen Kraftstroms, jene Elastizität von Tonempfindung und Tonvorstellung im Gegeneinanderausgleichen und Umdeuten, im Umschaffen von Tonwerten, die um mehr als einen Viertelton auseinanderklaffen!

---

*) Herbert Eimert, »Atonale Musiklehre«, Seite 6, Leipzig 1924; Alois Habas Vorträge in Frankfurt und Leipzig 1924/25; ähnlich Willi Möllendorf und Rich. H. Stein.

**) Josef Matthias Hauer hat 479001600 verschiedene Stellungen der 12 temperierten Halbtöne innerhalb einer Oktave errechnet und »denkt und hört« nun in deren »Konstellationen« zueinander (»Zur Einführung in meine Zwölftönemusik«).

Und doch, die Anzahl der naturgegebenen Klangmöglichkeiten ist schon innerhalb einer Oktave vollkommen unermeßlich. Sie in den Dienst unseres Tonwillens zu spannen, sind wir technisch ganz außerstande. So verzichten wir darauf. Ja, wir dulden es, daß nicht ein einziges Intervall auf unseren temperierten Tasteninstrumenten »richtig« ist, außer dem der Oktave: naturreine wie pythagoreische Tonschritte werden auf ihnen in der Tat mechanisch umgebogen zu willkürlichen Kompromißwerten. Allein gerade hier erprobt nun unser Tonvorstellungsvermögen seine Kraft, Beziehungswerte zu schaffen, und regt seine Schwingen zu um so selbständigerem Eigenflug. Am stärksten auf Oktavzwölftel-Instrumenten, unseren Halbtonklavieren, Orgeln usw. Und noch mehr! Nichts steht im Wege, daß unsere alles andere als starre, vielmehr labil-elastische Auffassung mit dem Reichtum an Natur- und pythagoreischen Werten (samt ihren Potenzen) nicht auch sehr wohl von *Viertel*tönen auf den Plan gerufen werde, wie von nur irgendwelchen Ganz- oder Hunderteltonschritten sonst. Unser Umdeutungsvermögen wird bei Halbtonspaltungen — das haben dem Verfasser Viertelton-Kompositionen von Willi Möllendorf und Alois Haba überzeugend erwiesen — vielmehr nur um so leichtere Mühe haben, da ihre Klangwerte den unserem Tonwillen vorschwebenden ja um so viel näher kommen, da die Vorstellung in einer Bruchteiltonwelt ja weit zahlreichere Stützpunkte an Klangsubstraten findet.

Und wird nun das harmonische Gestaltungsprinzip immer mehr aufgesogen von einem *polylinearen*, *polytonalen* oder annähernd *heterophonen*, das selbstherrlich alles musikalische Geschehen in rein horizontale Bahnen zwingt, so *verflüchtigt* sich ja auch der Anspruch des Einzeltones auf harmonische Auswertung, und Spaltungen in $^1/_4$-, $^1/_6$-, $^1/_8$- und noch kleinere Tonschritte können sehr wohl einer *melodischen* Ausdrucksverfeinerung oder der Privattonalität der einzelnen Linie dienstbar werden, wie das der harmonisch unbeschwerte Orient, wie einlineare Versuche in Hellas, in der mittelalterlichen Kirche, nahelegen. Es gilt dann eben, die Gefahr einer Verkümmerung des Neueinstellungsvermögens unseres Tonwillens und seiner Umdeutekraft wohl ins Auge zu fassen und ihr durch gleichzeitige Weiterentwicklung des halbstufigen *harmonisch* bedingten Musikempfindens zu begegnen, das ja in alle Zukunft der gegebene Schauplatz bleiben wird für allgemein gültige elementare Gefühlsüberzeugungen.

Andererseits wird die dauernd zunehmende Fähigkeit, Tonalitätsbeziehungen zu erweitern, die Möglichkeit bieten, für eine Darstellung schwebender, traumhafter, differenziertester Seelenzustände *vertikal* kohärente Viertel-, Sechstel-, Achtel-Ton*harmonien*, Zwischenakkorde aus dem Zwölfstufen-System wirksam einzustreuen. (Richard Strauß bediente sich bei der Überreichung der silbernen Rose im »Rosenkavalier« des metallischen Glitzerns um $^1/_2$-Ton »daneben« treffender Akkorde — von umgaukelnden Harmonien aus $^1/_8$-Tonnähe her würden seiden-, samtartigere Reize sprühen.)

Möge man nun Oktavzersägungen, von welchem Spaltungswert auch immer, vornehmen — unser inneres Ohr *hört sie sich zurecht.*
Die *Atonalisten-Tonschrift* freilich (das sei immerhin noch angefügt), die im Zwölfton-System nicht ♯ mehr von ♭ unterscheidet, ist eine seelische Barbarei. Sie mutet uns etwa zu, E und Fes gleichzusetzen, die große Naturterz = 322 mit der verminderten Quart = 320 Millioktaven. Schwingungszahlenmäßig erscheinen beide Werte so gut wie identisch und legen von der fast vollkommenen Naturreinheit ihres Klanges den Schluß nahe auf seelische Konfliktlosigkeit, Ausgeglichenheit des C-Fes.
Das gerade Gegenteil ist der Fall. Nichts anderes erweist so deutlich die aktive Leistung des Umformens, Umschaffens an erklingendem Tonstoff seitens des Hörenden. Wohllautendste Konsonanz und weheste Dissonanz begegnen sich hier fast haarscharf in dem gleichen Tonpunkte. Wer seine Empfindung für diese denkbar entgegengesetzten inneren Tatbestände mit Gewalt abtötet, der bringt sich um das eigentliche seelische Erleben unserer Kunst und stürzt von der Musik ins Chaos, in leeren Konstruktivismus zurück. Leittonlose, übertonale oder relativ tonalitätsfreie Halbtonfolgen mögen, gleich den Ganztonfolgen, auch auf sehr weite Strecken hin durchaus ihren guten Sinn haben, aber letzten Endes doch eben nur im Kontrast zum sonstigen und zwar eigentlichen seelischen Kräftespiel von Bedrängnis und Erlösung, von Spannung und Entspannung. Zum Kompositionsprinzip erhoben, wird reiner Atonalismus an der Unfruchtbarkeit eines überzüchteten Intellektualismus zugrunde gehen. Aus erloschenen Kratern feinerer seelischer Triebkräfte ist kein Leben mehr zu zeugen. Der Atonalismus ist als *relativer* in hohem Grade fähig, die Kunst zu bereichern; zum *absoluten* Prinzip erhoben, ist er ihr Tod.

DIE ITALIENISCHEN OPERNKRISEN

VON

MAXIMILIAN CLAAR-NEAPEL

Es wird in Italien seit mehreren Jahren von den herrschenden Opernkrisen gesprochen. Zu viel und zu wenig. Man spricht zu viel davon, weil die rhetorische Breite der Behandlung die beteiligten Kreise verwirrt, ohne daß man der Lösung einen Schritt näher käme, und man spricht zu wenig, weil eine falsche nationalistische Einstellung die maßgebenden Faktoren befürchten läßt, es könne Italiens internationale Kunststellung durch das offizielle Eingeständnis geschädigt werden, daß solche Krisen bestehen. Und so hat man das seltsame Schauspiel erlebt, daß zum Beispiel eine eingehende Erörterung über das Thema anläßlich des Kongresses der italienischen Theater-

vereinigungen mit einem lyrischen Artikel des bekannten Publizisten Luigi Lodi im »Giornale d'Italia« schloß, worin unter Hymnen auf die Gloria del canto italiano festgestellt wurde, daß es gar keine Krise gibt.

Was muß man aber heute in Wirklichkeit unter italienischen Opernkrisen der Gegenwart verstehen? — Es ist erforderlich, das nüchtern und sachlich auseinanderzusetzen. Nicht nur wegen des Interesses, das das Schicksal des jahrhundertealten italienischen Kunstorganismus verdient, sondern auch deswegen, weil natürlich die Ursachen mit denen der Krisen des Theaters in anderen Ländern zusammenhängen. Hat auch Deutschland zum Beispiel jene Betriebsform, an der Italien heute hauptsächlich krankt, seit längerer Zeit überwunden, so hat es doch mit Italien so manche Nachkriegserscheinung des Theaterlebens gemein.

Es gibt im italienischen Bühnenwesen zwei Krisen, die durch Personen und Zeitumstände vielfach miteinander verknüpft, doch voneinander unabhängig sind. Nämlich in Italien selber eine Krise des Opernbetriebs und außerhalb Italiens eine Krise der Expansionsmöglichkeit der italienischen Opernmusik, soweit sie von italienischen Künstlern vertreten wird.

Die erste der beiden Krisen ist natürlich die bei weitem wichtigere. Ihr muß daher zunächst ein knapper historischer Rückblick gewidmet werden, um so mehr, als man im Ausland vom praktischen italienischen Theaterwesen nur wenig bestimmte Kenntnisse hat. — Als 1860 bis 1870 Italiens Einigung erfolgte, ergab sich sofort für die Organisation des Theaters der große Rückschritt, der durch das Verschwinden der einzelnen Höfe und Regierungen bedingt war. Deutschland ist von diesem Moment der Rückentwicklung zweimal verschont geblieben. Das erstemal 1866, als König Wilhelm — darin ein echter Grandseigneur — die Hoftheater von Kassel, Wiesbaden und Hannover einfach als preußische Hoftheater auf seine Privatschatulle übernahm. Das zweitemal 1918, als in allen Schichten die Überzeugung schon zu festgewurzelt war, daß das finanzielle und organisatorische Eintreten für den Bühnenbetrieb zur Erhaltung des Bestehenden auch nach einer Revolution und im republikanischen Staatswesen ein einfaches Gebot der Pflicht sei.

Nicht so in Italien. Die Dynastie Savoyen hat von Anfang an bis zum heutigen Tag dem Gedanken eines Eintretens für Theater und Musik immer vollständig ferngestanden. In diesem Sinn hat sie nicht nur jedes Opfer abgelehnt, das ihr ex novo hätte zugemutet werden können (wie z. B. 1902 die beantragte Schaffung eines Königlichen Orchesters in Rom), sondern hat alles in den annektierten Staaten im Gegensatz zu König Wilhelm sich selbst überlassen. Bis 1860 gab es in Italien Hoftheater im deutschen Sinn, d. h. unter Ausschaltung des spekulierenden Impresario, auch nicht, aber es gab neun Opernbühnen, die vom Hof oder von der Regierung Subventionen bekamen, für deren Gedeihen und Gestaltung sich die konstituierte Staatsautorität interessierte und bei deren Betrieb daher

doch dem reinen Geldverdienenstandpunkt der Leitung eine Grenze gesetzt war.*)

Alles das zerfiel nach der Einigung Italiens in Nichts. Stadttheater waren im eigentlichen Sinn des Worts auch nicht vorhanden. Hie und da gab es Stadtgemeinden, die, wie Genua, Bologna, Verona u. a., meist unter heftigen Diskussionen fallweise Zuschüsse leisteten, aber auch nicht mehr. Seit 1870 war die Form des Opernbetriebs in Italien uneingeschränkt die noch heute geltende. Die Stadt oder wer sonst (vereinzelt) Besitzer des Operngebäudes war, verpachtete es oder überließ es auch gegen einfache Vergütung der Spesen an Beleuchtung usw. einem Privatunternehmer, der in Spielzeiten von ein bis vier Monaten künstlerisch und finanziell machen konnte, was er wollte. Natürlich wollte er immer dasselbe: Geld verdienen. Ein höheres Interesse lag ihm fast immer fern.

Wenn nun trotzdem die italienische Oper bis zum Weltkrieg auch in Italien selbst ihre anerkannte Stellung behaupten konnte (wobei man aber nie an einen wirklichen künstlerischen Fortschritt im modernen Sinn denken durfte), so verdankte sie das außer dem Genius Verdis, außer der Pflege von Bellini, Donizetti und Rossini zwei Momenten: der Fülle von künstlerischen und stimmlichen Individualitäten, die von 1870 bis 1910 außergewöhnlich groß war, und dem Mangel an jeder sozialen Organisation des Personals, das deshalb sich in jeder Weise ausbeuten lassen mußte und neben den wenigen Stargagen (oder, wie man heute sagen würde, Prominentengagen) die eigenen Bezüge in jeder Weise auf ein unzulängliches Maß reduziert sah. Dadurch blieb dem Unternehmer die Möglichkeit gewahrt, gute Vorstellungen zu veranstalten und trotzdem einen Reinüberschuß für seine Kasse zu erzielen.

Der Kern der heutigen Opernkrise ist nun der, daß diese Rechnung in den Nachkriegsjahren nicht mehr stimmt und daß keinerlei Aussicht besteht, sie wieder ins frühere Verhältnis von Soll und Haben zu bringen. Der Impresario und sein Wunsch, Geld mit Opernvorstellungen zu verdienen, sind geblieben, aber die Zeiten haben sich geändert. Die Unkosten jeder Opernunternehmung sind so gewachsen, daß eine Marge für Reingewinn des Unternehmers nicht mehr übrigbleibt. Zuerst hat sich der Fiskus gemeldet, der vor dem Krieg die Theater ignorierte, und erhebt eine zehn Prozent betragende Theaterbillettsteuer. Dann kommt in einer Reihe von Städten die Gemeindeverwaltung mit einem zwei bis fünf Prozent betragenden Zuschlag zur Staatssteuer. Dann hat sich das Personal organisiert. Die sogenannte »Masse«, d. h. Orchester, Chor, Ballett, technisches Personal, haben Berufsvereinigungen gebildet, die mit dem Strom schwimmen. In der ersten Nachkriegszeit,

*) Es waren dies: das piemontesische Teatro Regio in Turin, das k. k. oest. Teatro Re in Mailand, das k. k. oest. Teatro Fenice in Venedig, das großherz. toskanische Teatro Pergola in Florenz, die herzogl. Theater in Parma und Modena und die Kgl. Neapolitanischen Theater San Carlo in Neapel und Massimo in Palermo. Das Teatro Apollo in Rom bekam vom Vatikan bis 1870 einen kleinen Zuschuß, mußte aber dafür die strengsten Zensurvorschriften über sich ergehen lassen, deren Blüten die römische Operngeschichte jener Zeit zieren.

1919 bis 1922, schlossen sie sich zumeist dem sozialistischen Gewerkschaftsverband an, seit 1923 sind sie bei den faszistischen Gewerkschaften eingeschrieben. Das hat eine direkte und indirekte Folge. Erstere bestand in der staatlichen Ermächtigung, einen weiteren zweiprozentigen Zuschlag zur Billettsteuer zu erheben, der dem Pensionsfonds des organisierten Personals zufällt und zu dem noch der Gesamtertrag von ein bis zwei Benefizvorstellungen je nach der Länge der Spielzeit kommt. Also eine weitere Mehrbelastung von Unternehmer und Publikum. Weit schwerer wiegt aber die indirekte Folge dieser neuen gewerkschaftlichen Organisation: sie besteht natürlich in der Folge jeder Organisation, nämlich in der Möglichkeit, mit dem Unternehmer von Macht zu Macht zu verhandeln. Man erzählt in der italienischen Bühnenwelt die komischsten Geschichten von dem naiven Entsetzen namentlich der älteren Theaterpaschas, als sie auf einmal nicht mehr das Recht haben sollten, das Personal auszubeuten und dafür zu zahlen, was sie für gut fanden. Allein die Zeit ließ sich nicht zurückschrauben.

Das alles aber war ein Kinderspiel im Vergleich zur Frage der Solistenhonorare. Sie wuchsen ins Riesenhafte nicht nur für alle ohne Unterschied infolge der allgemein erhöhten Kosten der Lebenshaltung, sondern auch wegen des Valutaanreizes ausländischer Verpflichtungen, der eine fortwährende Abwanderung allerdings nur der Prominenten zur Folge hat. Vor dem Krieg war Caruso der höchstbezahlte Solist mit einem Abendhonorar von 10000 Lire. Heute ist es nicht leicht, die richtigen Honorare zu erfahren, weil Unternehmer und Künstler in gleicher Weise an ihrer Aufbauschung interessiert sind. Man weiß aber doch so viel, daß alle in erster Linie stehenden Tenöre, wie Gigli, de Muro, Pertile, Borgioli u. a., ungefähr das Vorkriegshonorar von Caruso beanspruchen. Selbst ein Bassist wie de Angelis, Baritone wie Stracciari, Montesanto, Galeffi, Stabile beanspruchen 6000 bis 8000 Lire pro Abend wenigstens an den Bühnen ersten Ranges. Und dasselbe gilt natürlich von den Primadonnen. Tina Poli-Randaccio, Gilda della Rizza, Rosa Raisa, Carmen Melis, Esther Mazzoleni, Gabriella Besanzoni usw. kosten jeden Abend ein Vermögen.

Wenn nun der Unternehmer den Kostenanschlag übersah, so mußte er suchen, ihn durch Erhöhung der Eintrittspreise auszugleichen. Aber da waren wieder die obenerwähnten Steuern in Anschlag zu bringen, die nicht in seine Tasche flossen. Zunächst wurden die Preise verdreifacht. Als dann die Jahre des »sich Auslebens« nach dem Krieg besonders für die Kriegsgewinnler kamen und die Theater gefüllt waren, ging man zur vervierfachten und endlich zur verfünffachten Höhe der Preise.*) Nun aber kam die Krise. Die Kriegsgewinne verflüchtigten sich oder wurden weggesteuert, das alte

*) An den ersten Opernbühnen Italiens kostete vor dem Krieg bei normalen Preisen die Eintrittskarte (Ingresso) Lire 5, der Parkettplatz (Poltrona) Lire 18, die viersitzige Loge (Palco) 50—100 Lire. Heute sind die analogen Ziffern Lire 15—18, 70—90 und 200—350. Und da sind schon die durch die Krise der letzten zwei Jahre erzwungenen Herabsetzungen berücksichtigt.

gute Publikum konnte, wie anderswo, nicht mehr mithalten, und es entstand ein Vakuum, dem man ohne Rat und Hilfe gegenüberstand.
Jetzt folgte die Periode der Versuche, die Kosten herabzusetzen. An den Steuern, an den lebensnotwendigen Gehältern der organisierten Massen war nicht zu rütteln. So versuchte man es mit — billigeren Kräften. Man kehrte zu dem übelsten Starsystem früherer Zeiten zurück: ein Prominenter, umgeben von billigen Leuten dritten und vierten Ranges. Aber man kam vom Regen in die Traufe. Das Publikum hatte sich schon bei den guten Vorstellungen über die hohen Preise beschwert, bei den schlechten blieb es fort. Die Volksvorstellungen zu billigen Preisen fielen demgegenüber nicht entscheidend ins Gewicht. Sinkende Einnahmen und steigende Kosten, das war die Krise.
Diese italienische Opernkrise ist also eine Krise der traditionellen Betriebsform. Und es gibt für sie keine Lösung als außerhalb dieser Betriebsform selber. Das erklärt aber wiederum die vollständige Zwecklosigkeit italienischer Theaterkongresse, wie sie zur Besprechung der Krise 1923 und 1924 versucht worden sind. Auf diesen Kongressen herrscht mangels Teilnahme der staatlichen und städtischen Behörden das Unternehmerelement vor, und die Herren Impresarios werden nie die selbstmörderische Neigung haben, zuzugestehen, daß sie selber verschwinden müssen, wenn es besser werden soll. So erschöpft man sich in fruchtlosen Erörterungen, und alles bleibt beim alten.
In Wirklichkeit ist allerdings »*alles*« nicht beim alten geblieben. Es gibt im italienischen Opernbetrieb eine Ausnahme und eine Verheißung. Die Ausnahme ist die Mailänder Scala, die Verheißung die römische Staatsoper Mussolinis. Vor zweieinhalb Jahrzehnten schon haben Mailänder Kunstfreunde sich gegen die Ignorierung des lebendigen Theaters durch den Staat und die Städte zur Wehr zu setzen begonnen. An ihrer Spitze die beiden Duchi Visconti di Modrone, Guido der Vater (gestorben 1902) und Uberto, der Sohn (gestorben 1923). Sie haben die Scala mit Hilfe der permanenten Logeneigentümer gewissermaßen in eigene Regie genommen, einen Garantiefonds von zwölf Millionen Lire geschaffen, in Toscanini den von geschäftlichen Rücksichten freien, mit Vollmacht ausgestatteten künstlerischen Leiter gefunden und den Staat durch gesetzliche Gewährung von fallweisen Lotterien zur Auffüllung des Garantiefonds indirekt herangezogen. So hat die Oper in der Scala sich eine Sonderstellung erringen können, die nicht ihresgleichen in Italien hat und die 1924 sogar gestattete, für die Ausstattung der Uraufführung von Boitos »Nerone« anderthalb Millionen auszugeben. Besonders wichtig ist dann aber auch der Bruch der Scala mit der nur viermonatigen Spielzeit der anderen Opernhäuser. Sie ist jetzt schon von Mitte November bis Ende Mai, also sechseinhalb Monate geöffnet, und Toscanini beabsichtigt, in künftigen besseren Zeiten bis zur ausländischen

neunmonatigen Spielzeit mit großem, wechselndem Spielplan fortzuschreiten.*)

Man könnte also nun vermuten, in dieser Mailänder Organisation sei der Weg gefunden, die Krise zu überwinden. Das ist aber leider nicht der Fall, weil die finanziellen Voraussetzungen ganz besonderer Art sind. Nur Mailand, das man oft die moralische Hauptstadt Italiens genannt hat, besitzt neben der Fülle großer Vermögen, neben der einzigartigen Stellung seiner Industriewelt und industriell kommerziellen Entwicklung jene Initiative seines Bürgersinns, die unitalienisch anmutet, weil sie bereit ist, alles selber zu leisten und nichts von der Regierung zu beanspruchen. Alles das läßt sich vielleicht in kleinerem Maßstab in Genua erzielen (ich sage vielleicht), in den anderen Großstädten Italiens gewiß nicht, von den Mittelstädten nicht zu reden. Also bleibt die Mailänder Scala inmitten der Krise eine Ausnahme, kein Vorbild.

Das haben auch die musikfreundlichen Elemente in Rom begriffen, die beschlossen, sich zur Überwindung der Opernkrise in der Hauptstadt der außergewöhnlichen, jeder Schablone entfliehenden Persönlichkeit Mussolinis zu bedienen. Sie knüpften nicht an Mailand an, sondern an die ausländischen Hauptstädte Berlin, Wien, Paris. Das dritte Rom (das sogar die Faszisten heute das vierte nennen) kann nicht hinter dem Ausland zurückbleiben. Eine Staatsoper, eine Académie nationale de Musique muß auch in der Hauptstadt Italiens vorhanden sein. Mussolini ging auf die Anregung ein und stellte einen ersten staatlichen Pauschalbeitrag von dreißig Millionen in Aussicht. Das war mehr als genug, um die Opernkrise in Rom für Jahre hinaus zu überwinden und den römischen Opernbetrieb in künstlerischem Geist sicherzustellen. Man brauchte nur das 1884 eröffnete, akustisch gute und leidlich praktische Teatro Costanzi zu pachten, die Unternehmerfirma Carelli-Mochi auszuschalten und einem künstlerischen Leiter die Vollmachten Toscaninis zu geben, und der zweite Schritt — nach dem ersten in Mailand — war getan. Leider droht hier das Bessere des Guten Feind zu werden. Mussolini hat sich den letzten Nachrichten zufolge davon überzeugen lassen, daß eine Staatsoper in einem schon vierzig Jahre alten Privattheater der Würde Roms nicht entspreche. Er hat die Pläne des ehrgeizigen Architekten Marcello Piacentini gebilligt, der ein neues Opernhaus in größtem Maßstab in der Nähe des Ludovicischen Viertels errichten will. Das ist aus zwei Gründen bedenklich. Erstens vertagt es ohne Zweifel die Eröffnung des staatlichen Opernbetriebs um mehrere Jahre. Zweitens wird der Neubau weit mehr als jene dreißig

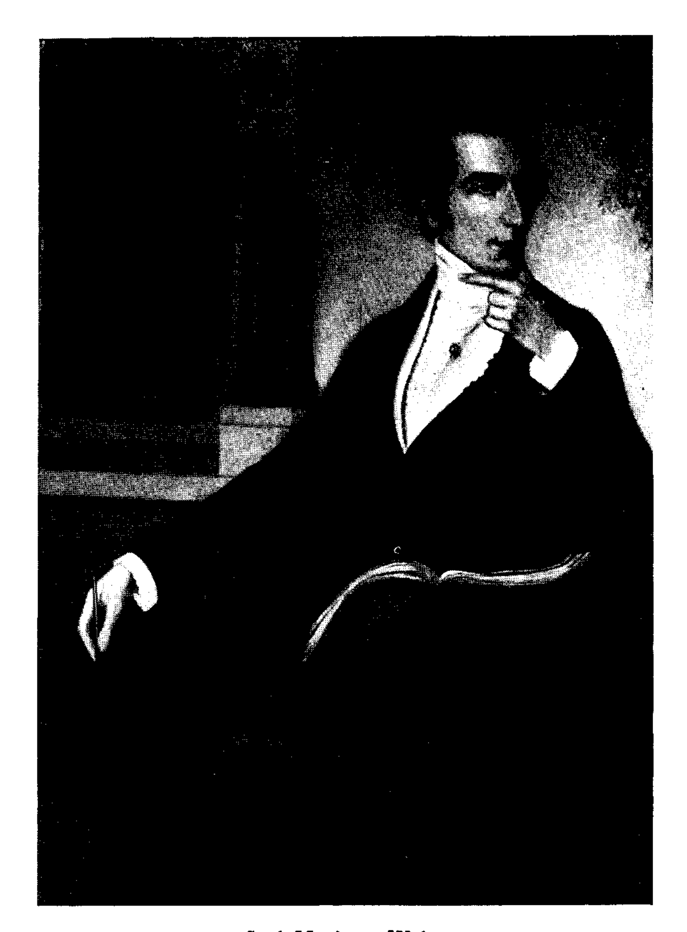
*) Es ist schwer, bei internationalen Analogien die Priorität festzustellen. Immerhin mag erwähnt werden, daß schon dreißig Jahre vor der Organisation der Scala durch die Logeneigentümer sich in Frankfurt a. M. 1877 die Neue Theater-Aktiengesellschaft bildete, in deren Rahmen Aktionäre und Logenzeichner einen Garantiefonds besonders für den Betrieb des neuen Opernhauses zusammenbrachten. Erst 1887 kam dazu eine städtische Subvention. Jedenfalls besaß Frankfurt schon seit 1877 einen Intendanten, der geschäftlich nicht interessiert war, und das als einziges nicht höfisches Theater in Deutschland. Die analoge Organisation der Scala ist also kein italienischer Eigenbau.

Millionen verschlingen, und wer kann wissen, ob dann die Mittel für den wirklichen Betrieb noch ebenso reichlich werden fließen können? Also steht auch die römische Verheißung außerhalb des Zusammenhangs einer organischen Lösung der italienischen Opernkrise.

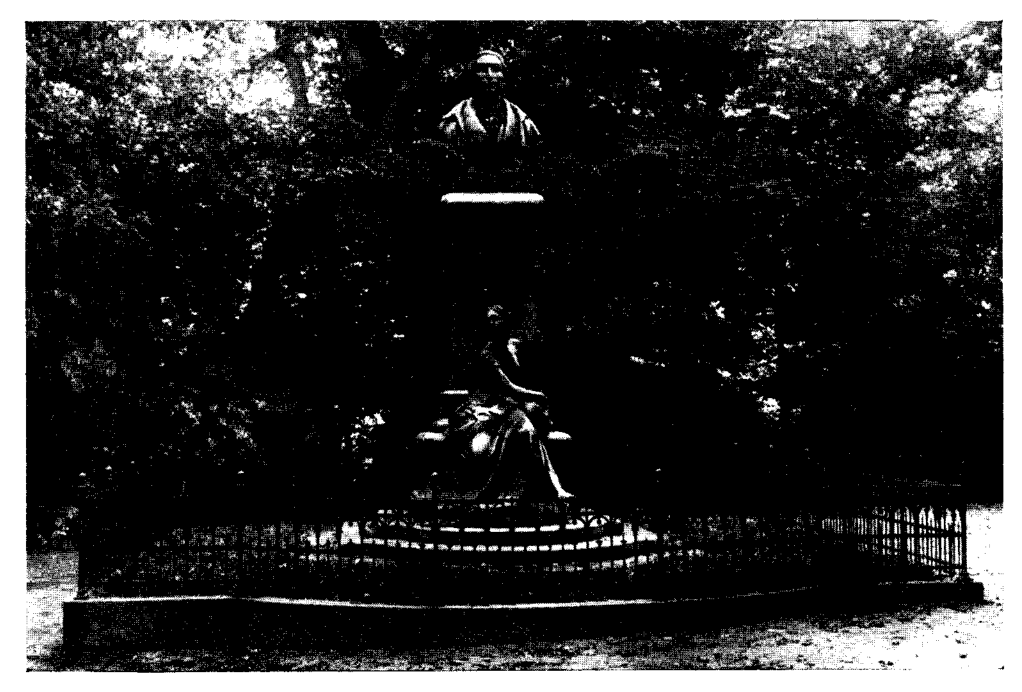
Wie kann man aber überhaupt zu einer solchen organischen Lösung gelangen? Das oben Gesagte ergibt zunächst in negativem Sinn, daß auf den Hof, d. h. die Privatschatulle des Königs nicht zu rechnen ist; daß die Staatsmittel, die Mussolini zur Verfügung zu stellen bereit und in der Lage ist, kaum für Bau *und* Betrieb einer Staatsoper in Rom ausreichen werden; daß reine Privatorganisation im Sinne der Förderer der Scala außerhalb Mailands kein Resultat ergeben würde. Um also den italienischen Opernbetrieb dem reinen Privatunternehmertum zu entziehen, um die Krise zu überwinden und zugleich in der künftigen Entwicklung der italienischen Opernbühne dem Recht der Kunst gegenüber der Spekulation den Vorrang zu sichern, sehe ich nur ein Mittel: Zusammenfassung der verfügbaren finanziellen Kräfte der Stadtgemeinden und privater Organisationen. Subventionen, aber nicht mehr für den Impresario, sondern mit prinzipieller Ausschaltung desselben. Theaterbetrieb in städtischer Regie oder im Wege der Bildung einer geschäftlich nicht interessierten Zwischenorganisation von Kunstfreunden mit Garantiefonds, kurz, so wenig erfreulich das vielen Italienern klingen mag: das deutsche Vorbild. Ich kenne alle Schwierigkeiten, die sich dagegen erheben: die sehr schwierige Lage der städtischen Finanzen gegenüber den Nachkriegsaufgaben aller Art, den zähen Kampf des Unternehmertums gegen seine Ausschaltung, die Indifferenz der herrschenden Klassen gerade im Hinblick auf Aufgaben der Kunst. Aber wenn sich 1924 in Italien in dem Senator Treccani ein »königlicher Kaufmann« gefunden hat, der zuerst fünf Millionen aufwendete, um seinem Vaterland den Codex des Borso von Este zu sichern und dann einem eigens gegründeten Forschungsinstitut die Mittel für eine dem Lande fehlende »Große italienische Enzyklopädie« zur Verfügung zu stellen, so muß man annehmen, daß unter den vielen, denen Verdi und Wagner mehr sagen als Borso von Este, sich in jeder Stadt *ein* Treccani finden könnte, auf dessen Mitteln ein Verein der Kunstfreunde die neue Organisation des italienischen Theaters unter Heranziehung städtischer Mittel aufzubauen vermöchte. Dann, aber auch nur dann wird die heutige Opernkrise überwunden werden.

* * *

Es seien dann noch einige Worte der zweiten Krise gewidmet, die ich oben eine Krise der Expansionsmöglichkeit der italienischen Oper im Ausland nannte. Man weiß, daß sich die italienische Musik seit dem 18. Jahrhundert auf nichts so zugute tat als auf den internationalen Charakter ihres Herrschaftsbereichs. Aus dem deutschen Sprachgebiet (zuletzt aus Dresden und Wien) ist sie im 19. Jahrhundert ebenso verschwunden wie aus dem fran-



Carl Maria v. Weber
nach dem Gemälde von Laddey im Voß-Haus zu Eutin



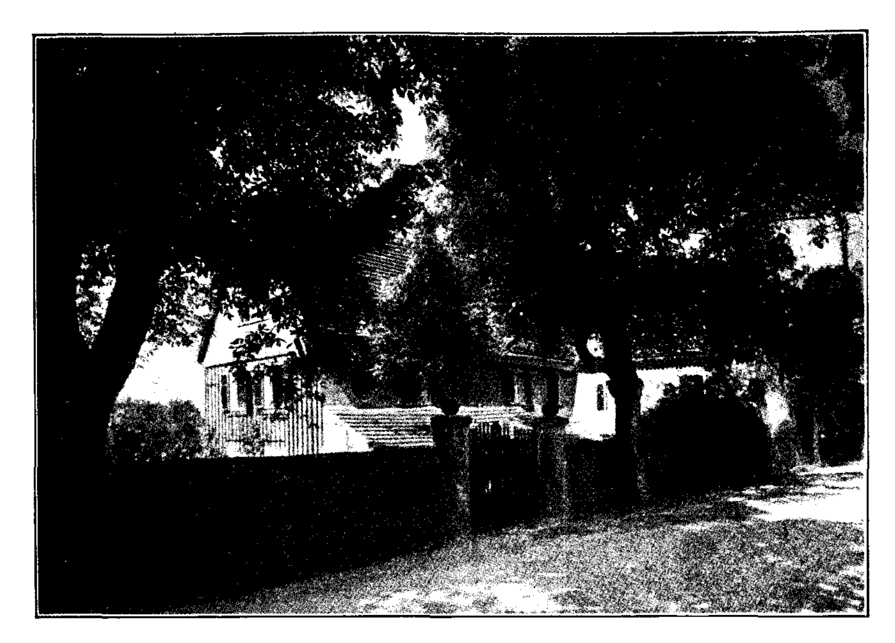
Das Weber-Denkmal im Weber-Hain seiner Geburtsstadt Eutin



Webers Geburtshaus



Die Weber-Nische im Schloßgarten am großen Eutiner See



Das Weber-Haus in Hosterwitz



Der Garten des Hosterwitzer Weber-Hauses
(die Geburtsstätte des Freischütz)



Ein Blatt aus dem Klavierauszug zu Webers Oberon mit englischem Text, vom Meister aus London zur Übersetzung an Karl Winkler nach Dresden gesandt

zösischen. Sie ist dort gewissermaßen nationalisiert worden. Hingegen hat sich die geschlossene Stagione mit ausschließlich italienischen Kräften bis zum Weltkrieg außerhalb Italiens noch erhalten in London, Madrid, Lissabon, ferner in Konstantinopel und Kairo, in Neuyork, Buenos Aires, Montevideo und Rio de Janeiro.

Heute sieht sich nun Italien teils aus finanziellen, teils aus nationalpolitischen Momenten in Konstantinopel, Madrid, Lissabon und Rio de Janeiro gänzlich ausgeschaltet. Kairo und London begnügen sich mit einer kurzen Frühjahrssaison, die London noch dazu nicht einmal jährlich mehr abhalten will. Es bleiben also nur die koaliierten Opernhäuser in Buenos Aires und Montevideo, deren Unternehmer Mochi ist, derselbe, der mit seiner Frau, der früheren berühmten Opernsängerin Emma Carelli, das Teatro Costanzi in Rom leitet, und endlich die italienische Stagione im Metropolitantheater in Neuyork, an der Direktor Gatti-Casazza festhält. Allein auch da wankt es. Neuyork hat, wie man weiß, in den letzten Jahren damit begonnen, der 1915 bis 1920 ausgeschalteten deutschen Oper den breiten Bereich wieder einzuräumen, den sie vor dem Krieg besaß, und dem südamerikanischen Wirken des Herrn Mochi wird von keinem Geringeren als von Mascagni vorgeworfen, daß er anfange, italienische Musik und italienische Künstler zu vernachlässigen, ein Vorwurf, der auf dem letzten italienischen Theaterkongreß zwischen beiden zu Tätlichkeiten geführt hat.

Der ausländische Wirkungskreis der italienischen Opernsänger ist also ein immer engerer geworden. Den Prominenten bleibt nur Neuyork mit der Dollargage, da Südamerika in Lire bezahlt. Noch größer ist aber die Klage über die Ausschaltung der italienischen Kräfte zweiten Ranges zugunsten italienisch singender Deutscher, Franzosen und Russen. Nur wollen die Italiener den wahren Grund dieser Ausschaltung nicht zugeben. Der ausländische Konkurrent ist an *ständigen* Bühnen herangebildet. Ans Ensemble gewöhnt, fügt er sich den Anforderungen des Ensemble leichter ein. Er hat seinem heimischen Spielplan entsprechend eine weit größere Anzahl fest studierter Partien vorrätig als der Italiener mit seinen ewigen 25 typischen Opern, und zum Teil war der Ausländer bis vor kurzem auch aus Valutagründen in verschiedenen Ländern billiger. In alledem liegt der Kern der Krise, die die italienische Oper auch im Ausland bedroht.

Die große heimische Krise kann, wie wir gesehen haben, überwunden werden, wenn auch nach und nach sehr langsam. Die Herrschaft der italienischen Stagione im Ausland ist hingegen unwiederbringlich verloren, die Nationalisierung des Theaterbetriebs in allen Ländern wird Italien zugunsten seiner Oper auch dann nicht aufhalten, wenn ihm der fehlende neue Verdi erstehen sollte.

MUSIKPFLEGE IN GROSS-RUMÄNIEN

VON

HELLMUT KELLERMANN-MÜNCHEN

Es ist ein buntes und lebendiges Bild, das sich unseren Blicken bei der Betrachtung der *Musikpflege in Groß-Rumänien* darbietet. Der Verfasser hatte als Musikdirektor eines siebenbürgisch-deutschen Musikvereins, als Preisrichter bei ungarischen Wettsingen und zuletzt als Kapellmeister der rumänischen Staatsoper in Klausenburg Gelegenheit, die einzelnen Nationalitäten in der Verschiedenartigkeit ihrer Musikbetätigung eingehend kennen zu lernen. Entsprechend ihrer tatsächlichen Bedeutung stellen wir an die Spitze unserer Ausführungen die Musikpflege der seit sieben Jahrhunderten im heutigen Rumänien ansässigen *Deutschen.* Wenn wir von Czernowitz, der Hauptstadt des »Buchenlandes« (Bukowina), und Bukarest absehen (in beiden Städten wird von rührigen und ernststrebenden deutschen Vereinen in erster Linie dem Männerchorgesang gehuldigt), so finden wir die deutsche Musik vor allem in *Siebenbürgen* heimisch. Um die lebendige Verbindung mit dem Mutterlande aufrechtzuerhalten, berief man in letzter Zeit vorzugsweise junge Kräfte aus *Deutschland* an die führenden Stellungen. Während in den sächsischen*) Dörfern neben dem evangelischen Kirchengesang auch das deutsche Volkslied eifrig gepflegt wird und eine von Lehrern und Bauern mit rührender Begeisterung geübte Blasmusik bei Hochzeiten, Beerdigungen und beim Tanz ihre nicht immer ganz harmonischen Weisen erklingen läßt, verfügen die sächsischen Städte über zum Teil sehr ansehnliche Chorvereine, tüchtige Gesangs- und Instrumentalsolisten, ernste Kammermusik-Vereinigungen und vor allem über ein auch höheren Ansprüchen genügendes, vorzugsweise aus Liebhabern gebildetes Orchester. In Schäßburg verpflichtete sich vor einigen Jahren eine Reihe von Herren zum täglichen energischen Studium eines Blasinstrumentes, da das bisher bestehende Orchester in der Besetzung einige empfindliche Lücken aufwies. Im Jahre 1924 konnte dann der Musikverein der Stadt ohne jede fremde Beihilfe eine sehr erfolgreiche Opernaufführung der »Lustigen Weiber von Windsor« wagen. Eine in Anbetracht der Kleinheit der Verhältnisse vielleicht noch erstaunlichere Leistung vollbrachte die kaum zehntausend Einwohner zählende Stadt Sächsisch-Regen mit einer Aufführung der Oper »Orpheus« von Gluck und der Operette »Die Fledermaus«. Auch durch die Pflege ernster Sinfonie-, Chor- und Kammermusik spielte der dortige Musikverein in den letzten Jahren eine wichtige Rolle im sächsischen Musikleben.
Eines wirklich vorzüglichen Berufsorchesters können sich von den deutschen Städten Siebenbürgens nur Hermannstadt und Kronstadt rühmen. Eine straffe

*) »Sächsisch« ist die heute etwas unklare Bezeichnung für die im 12. Jahrhundert vom Niederrhein her eingewanderten Deutschen.

Organisation, der ideale Wille einzelner Führer und ein freudiger Widerhall im Publikum ermöglichten Ende 1924 eine von beiden Städten gemeinsam veranstaltete Bruckner-Feier, bei der des Meisters 7. Sinfonie und das »Te Deum«, bzw. die f-moll-Messe, zu einer in Anbetracht der kleinen Verhältnisse besonders bewunderungswürdigen Wiedergabe gelangten. Bei dieser Gelegenheit trat neben der in ganz Rumänien berühmten Güte der Kronstadter Philharmonie und der Hermannstädter Stadtkapelle auch die große Leistungsfähigkeit der gemischten Chöre klar zutage. Der Siebenbürgisch-Deutsche Sängerbund veranstaltet alljährlich in einer anderen Stadt Siebenbürgens ein großes Sängerfest, auf dem neben dem offiziellen Wettsingen der bedeutenderen Vereine auf dem Gebiete des Männerchorgesangs auch Werke anderer Gattung zum Vortrag gelangen. Gelegentlich des Sängerfestes, das im Frühjahr 1924 in Hermannstadt stattfand, erfreute die »Hermania«, die altberühmte und vornehmste Gesangvereinigung Hermannstadts, die Festteilnehmer mit einer glänzenden Aufführung des »Freischütz«. Fast alle Rollen waren mit hervorragend begabten und gesangstechnisch ausgebildeten Dilettanten besetzt. Chöre und Inszenierung übertrafen selbst die höchsten Erwartungen. Für die Mitwirkenden auf der Bühne und im Orchester, das in solchen Fällen durch Dilettanten verstärkt wird, bedeutet eine solche Aufführung eine Summe von Arbeit und Opferwilligkeit, die nur belohnt wird durch das freudige Bewußtsein, eine große kulturelle und völkische Tat gefördert zu haben.*)

Durch die nach Friedensschluß vollzogene Einverleibung von Siebenbürgen, Beßarabien, der Bukowina und großer Teile des Banats hat das rumänische Nationalbewußtsein einen großen Aufschwung genommen. Der neue Staat stand vor der Aufgabe, das Erbe, das ihm ganz unerwartet in den Schoß gefallen war, in würdiger und nach außen hin eindrucksvoller Weise zu verwalten. Eine bedeutsame Folge dieses Strebens war die Gründung einer *rumänischen Staatsoper* nach westeuropäischem Muster. Mit *Klausenburg* (rumänisch Cluj, madjarisch Kolozsvár), einer Stadt mit 100 000 Einwohnern überwiegend ungarischer Nationalität, war durch den Friedensvertrag die älteste Bühne Ungarns in den Besitz Rumäniens übergegangen. Ein glänzender, erst kurz vor dem Weltkrieg errichteter Neubau stand zur Verfügung. Das Kultusministerium ernannte einen hervorragenden rumänischen Künstler, D. Popovici, zum Generaldirektor der Oper. Ein Teil des früheren ungarischen Ensembles, meist rumänischer Abstammung, wurde übernommen. Alle übrigen Kräfte, soweit sie nicht in Rumänien selbst zu finden waren, vor allem die Orchestermusiker, wurden aus dem Ausland (Österreich, Deutschland, Tschechoslowakei) verpflichtet. Heute kann die Klausenburger Oper den Vergleich mit mancher größeren westeuropäischen Bühne aushalten. Wenn auch ihr Repertoire vorzugsweise aus italienischen und französischen Opern besteht,

*) Während der Drucklegung dieser Zeilen feierte das sächsische Volk Siebenbürgens den 60. Geburtstag seines Landsmannes, des Komponisten Waldemar v. Baußnern, durch ein großangelegtes Baußnern-Fest.

so versagt sie doch auch der deutschen Kunst nicht den schuldigen Tribut. So gelangten in den ersten Jahren nach dem Kriege »Lohengrin« und »Tannhäuser«, 1924 d'Alberts »Tiefland« und 1925 »Die Walküre«, natürlich in rumänischer Sprache, zur ersten Aufführung. Gelegentlich der Premiere von Wagners letztgenanntem Werk gab das erste rumänische Blatt Klausenburgs, »Patria«, seiner Verwunderung darüber Ausdruck, daß die Oper »nici un chor, nici un balet« (weder einen Chor noch ein Ballett) enthalte. Diese naive Äußerung ist heute noch ziemlich kennzeichnend für die Stellung des rumänischen Theaterpublikums gegenüber dem deutschen Musikdrama. Gleichwohl ist festzustellen, daß Wagner in den maßgebenden Kreisen eine immer wachsende Verehrung genießt. Gelegentlich der Proben und der Aufführung der »Walküre« war eine ganz außerordentliche Begeisterung der Mitwirkenden zu verzeichnen, die bei einer fast ausschließlich an Opern romanischer Gattung gewöhnten Sängerschar schon aus technischen Gründen überrascht. Allerdings wurde das Studium der Hauptrollen bis zur vollkommenen musikalischen Beherrschung zunächst in deutscher Sprache durchgeführt, um so das Eindringen in den musikdramatischen Deklamationsstil zu erleichtern. In Fleisch und Blut übergegangen ist den rumänischen Sängern der italienische Opernstil. Die selbst das bei Italienern gewohnte Maß überschreitende Vorliebe für endlose Fermaten, schluchzende Portamenti und von Anfang an überhetzte Tempi, die keine Steigerung zulassen, kann einem deutschen Kapellmeister das Leben ziemlich sauer machen. Dazu kommt bei einem großen Teil der Sänger eine ungenügende musikalische und gesangstechnische Vorbildung.

Die *rumänischen Konservatorien* in Bukarest, Jassy, Klausenburg und Czernowitz sind noch zu junge Gründungen, als daß man von ihnen schon Erfolge in der Öffentlichkeit erwarten könnte. So verfügen nur die ersten Kräfte der Oper über eine gediegene, fast ausschließlich im Ausland erworbene Gesangskultur, während die übrigen Solisten mehr oder weniger Natursänger sind. Allerdings birgt das Land ein prachtvolles Stimmenmaterial. Besonders imponierend kommt die Schönheit der rumänischen Stimmen in den Chören zum Ausdruck. So verfügt die Klausenburger Oper über einen Chor von einer klanglichen Pracht, wie sie auf deutschen Bühnen kaum irgendwo zu finden ist. Außer Klausenburg besitzt nur noch die Hauptstadt *Bukarest* eine *Staatsoper*. Sie ist erst ein Jahr nach der Übernahme der Klausenburger Oper gegründet worden und beruht weniger auf einem einheitlichen Ensemble, als auf einem Gastspielsystem. Ihr erster Kapellmeister *Georgescu* ist zugleich Generaldirektor. Sein besonderes Verdienst bildet die Einführung und Leitung ständiger *Sinfoniekonzerte* mit vorzugsweise klassischen Programmen, für die ihm ein erstklassiges Orchester zur Verfügung steht. Von der hauptstädtischen Bevölkerung abgesehen, ist das rumänische Interesse für Sinfoniemusik zur Zeit noch sehr gering. So kann außerhalb Bukarests von einer ernsten, zielbewußten Pflege der Sinfoniemusik in Rumänien nur in Städten mit vorwiegend deut-

scher Bevölkerung die Rede sein. Unter diesen ist neben den schon erwähnten Städten Siebenbürgens besonders Czernowitz, die 140 000 Einwohner zählende Hauptstadt der Bukowina, hervorzuheben. Dort besteht noch von österreichischen Zeiten her ein philharmonisches Orchester, das neuerdings als rumänisches Unternehmen ausgebaut werden soll. Gleichzeitig mit einem vom Kultusministerium angeordneten Gastspiel der Klausenburger Oper fanden im Frühjahr 1925 in Czernowitz zwei Veranstaltungen statt, die ein bezeichnendes Schlaglicht auf die Mannigfaltigkeit der Musikpflege in Rumänien werfen. Das eine Ereignis war eine sehr gute Aufführung des »Elias« von Mendelssohn durch den *jüdischen Gesangverein* in hebräischer Sprache, das andere ein Konzert des *Ukrainischen Chorvereins* »Cobzar«. Besonders das letztere war von einer außerordentlichen Eindruckskraft durch die erstaunliche rhythmische Biegsamkeit und dynamische Differenziertheit des musikalischen Vortrags, sowie durch den Fanatismus, mit dem diese Angehörigen der durch den Friedensvertrag auseinandergerissenen, edlen ukrainischen Nation, wie im Bewußtsein einer überkünstlerischen, völkischen Mission, ihre seelenvollen heimatlichen Weisen zum Klingen brachten.

Wir haben bisher nur davon gesprochen, wie sich das neue Rumänien entsprechend seinem, mehr und mehr dem Balkan entrückenden und dem westeuropäischen Ideal sich nähernden Kulturbewußtsein mit dem musikalischen *Schaffen fremder Nationen* auseinandersetzt. Wir müssen daher noch einen Blick werfen auf die eigentliche *rumänische Nationalmusik*: auf das rumänische Volkslied und die rumänischen Nationaltänze. Die innigsten Volkslieder sind merkwürdigerweise nicht im alten Rumänien jenseits der Karpathen entstanden, sondern im Banat. Eine tiefe Wehmut liegt in diesen Melodien, die bis vor kurzem nur in der Einsamkeit der Hirten auf weiten Ebenen und in entlegenen Bergtälern erklangen, umspielt von den seltsam verschnörkelten Tonfolgen der Hirtenflöte. Seit dem starken Anschwellen des Nationalbewußtseins infolge der Gründung Groß-Rumäniens und der damit vollzogenen Einigung aller rumänischen Stämme bilden sie jedoch mehr und mehr Gemeingut des ganzen Volkes. Viel hat dazu ihre systematische Sammlung und Bearbeitung durch hervorragende rumänische Musiker beigetragen. Hier ist besonders zu nennen Rumäniens größter Geiger *Enescu*, ein auch als Komponist und Dirigent bedeutender Musiker, ferner der jüngstverstorbene Direktor des Konservatoriums in Klausenburg, *Dima*, und der frühere Minister *Brediceanu*. Letzterer ist auch der Schöpfer einer feinsinnigen, echten *Nationaloper* »Seara mare«, die alte rumänische Bräuche in Verbindung mit Volksliedern und Tänzen zur Darstellung bringt. In hoher künstlerischer Vollendung kann man rumänische Volkslieder von dem ganz hervorragenden rumänischen *Nationalchor in Bukarest* zu hören bekommen. Ein Konzert dieses unter Leitung des rumänischen Musikinspektors *Bodez* stehenden Chores bildet in jeder Beziehung eine Sensation. Schon rein bildmäßig ist der Eindruck

dieser Sängerschar auf dem Podium ein ganz ungewöhnlicher und bezaubernder, da die Frauen und Mädchen, darunter häufig klassische Schönheiten, alle in ihren herrlichen Nationalkostümen erscheinen. Der Vortrag ist aufs peinlichste ausgefeilt; doch findet häufig vor allem in dynamischer Hinsicht eine Übernuancierung statt, so daß der Chor beinahe den Eindruck einer modernen, zu unruhig registrierten Orgel macht. Der umfangreichste Teil des Programms ist regelmäßig der rumänischen Nationalmusik gewidmet. Der Charakter der Stücke ist verschieden: ernste und schwerblütige Melodien wechseln mit heiteren, tanzartigen Stücken, bei denen ein naiver, aber aufpeitschender Rhythmus triumphiert. Immer feuriger, immer wilder werden die meist sehr kurzen Gesänge, atemlos jagt eine Zugabe die andere, fast ohne Pause, nur unterbrochen von den Beifallsstürmen der jubelnden Menge. Die Wogen des nationalen Temperaments branden noch im Saale weiter, wenn der Westeuropäer längst fassungslos und erschöpft vor einem solchen musikalischen Vulkanismus geflüchtet ist.

Ein wichtiger Bestandteil und die volkstümlichsten Träger der rumänischen Nationalmusik sind die *Zigeuner*. Es ist die Kunst eines leidenschaftlichen Improvisierens, die sich dieses, aller Wahrscheinlichkeit nach aus Indien stammende Nomadenvolk durch Jahrhunderte hindurch bewahrt hat. Sie feiert ihre größten Triumphe in Verbindung mit der *ungarischen Nationalmusik*. Die musikalischen Fähigkeiten der *ungarischen Zigeuner* stehen im allgemeinen auf einer weit höheren Entwicklungsstufe als die ihrer rumänischen Brüder. Ganze Nächte hindurch musizieren sie unermüdlich, mit nie erlöschendem Feuer ihrer Kunst hingegeben. Haben sie zufällig keine Zuhörer, so spielen sie für sich allein, gleich schluchzend und gleich wild, als wenn sie ein begeistertes und opferbereites Publikum vor sich hätten. Sie spielen, weil sie spielen müssen, wie sie atmen müssen, um zu leben.

Die *ungarische Musikpflege* hat in Neu-Rumänien aus politischen Gründen einen schweren Stand. Gerade deswegen sind aber die zahlreichen Chorvereine, die hauptsächlich den Männerchorgesang pflegen, von glühendem Ehrgeiz beseelt, ihr Können vor der Öffentlichkeit in möglichst vorteilhaftem Lichte zu zeigen. Alljährlich finden in den verschiedenen Komitaten (Bezirken) Siebenbürgens *Wettsingen* der ungarischen Vereine statt. Fast alle Sänger singen ohne Noten. Mit leidenschaftlichem Ernst sind sie jedes Winkes ihres Dirigenten gewärtig und folgen ihm, ähnlich wie die Zigeuner ihrem Primás, auch bei gewagtester rhythmischer Linienführung mit bewunderungswürdiger Feinfühligkeit. Allerdings zeichnet der Chorleiter jede einzelne metrische Unterabteilung mit der Hand oder mit dem Taktstock genau vor. Ein Taktschlagen in dem uns geläufigen Sinne würde eine vollkommene Verwirrung verursachen. Die Intonation ist nur bei den allerersten Vereinen einwandfrei, dagegen zeichnet alle Darbietungen ein feuriger Schwung aus, der in Verbin-

dung mit dem häufig glänzenden Stimmenmaterial sehr starke Eindrücke vermittelt.
Die ungarische Gesellschaft ist nicht in der Lage, in Rumänien eine eigene Opernbühne zu erhalten, so sehr sie es bis vor kurzem (in Klausenburg) mit allen Mitteln versucht hat. Dagegen gibt es einige vortreffliche *ungarische Operettengesellschaften*, die in allen Städten, auch in Alt-Rumänien, Gastspiele veranstalten. Eine ernstere Aufgabe erfüllt das *ungarische Konservatorium* in Klausenburg, das auch jeden Winter durch Zusammenfassung aller vorhandenen Kräfte in bescheidenem Maßstab *Sinfoniekonzerte* veranstaltet und damit die über soviel reichere Mittel verfügende rumänische Operndirektion beschämt.

PUCCINIS OPER TURANDOT

VON

ADOLF WEISSMANN-BERLIN

Der Maestro, der allen als verwöhntes Kind des Glückes erschien, hat doch ein tragisches Ende erlebt. Es war ihm nicht vergönnt, seine Oper »Turandot« zu vollenden. Sie hatte den Puccini der letzten Jahre vollständig ausgefüllt.
Diese »Turandot« war ihm, dem von Natur Unproblematischen, zum Problem geworden. Er hatte verhältnismäßig spät angefangen, sich zu einer Persönlichkeit unter den Musikern Italiens zu entwickeln. Dann aber fiel ihm der Erfolg so rasch in den Schoß, daß er ihm gefährlich werden konnte. Sein Ethos meldete sich, als er in die Fünfziger kam. Den Ruhm nicht nur zu halten, sondern ihn auch weiter zu verdienen und seine Spur in die Geschichte der Oper einzugraben, darauf kam es ihm an. In diesen Jahren der letzten Reife, die große Meister zu neuen Gipfeln führt und für einen Verdi nur Ausgangspunkt zu ungeahnter Entfaltung wurde, wird die Phantasie gewöhnlich von dem Nachlassen der Vitalität bedroht, die Routine will an die Stelle freien Schaffens treten. In unserer Zeit des verheerenden und geistige Werte vernichtenden Materialismus findet sich geschwächte Widerstandskraft mit solcher Gegebenheit allzu leicht ab.
Nichts davon in Puccini. Der »Gianni Schicchi«, der seine Meisterschaft in der zielvollen Verwendung eines sparsamen Baumaterials der ganzen Welt bewiesen hatte, war nur ein Symptom seines nimmermüden Strebens nach einer Art höheren Künstlertums. Schon wurmte es ihn, daß man »Gianni Schicchi« als komischen Einakter bezeichnete. Er hatte ihn sehr ernst gemeint. So ernst, wie er selbst genommen werden wollte.

Es ist nicht zu verkennen, daß ihn sein tänzerischer Rhythmus, das Nachschlagen der Achtel in die Nachbarschaft der Operette brachte. Aber so sehr ihn auch seine, von der Chanson beeinflußte Melodik in engen Grenzen halten wollte, immer wieder glückte es ihm, durch ein eigenes Formgefühl und durch die Angleichung an die Zeit höher aufzusteigen.

Man hatte ihm, nicht mit Unrecht, vorgeworfen, daß sein Theaterblut ihn allzu bereitwillig filmhafte Texte wählen ließ. Nun will er sich auch in dieser Hinsicht veredeln. Gozzis »Turandot«-Komödie scheint ihm neue Möglichkeiten zu bergen. Da ist exotische Farbe. Der Komponist der Madame Butterfly fühlt sich von ihr angezogen, obwohl er davon überzeugt ist, daß diese neue Exotik auch neue Anforderungen an ihn stelle. Aber in erster Linie reizt ihn die Phantastik des Stoffes. Da winkt ihm eine Aufgabe, schwieriger wohl als die vorangegangenen, aber auch verführerisch darin, daß sie ihn zur Verwertung gewachsener Mittel, erweiterter Erfahrung veranlaßt. Vielleicht, denkt er, gelingt es ihm, etwas ganz Anderes, Neues, aber doch eine Synthese alles in ihm Aufgespeicherten zu geben.

Dabei schwankt er zwischen der Turandot Gozzis und der Schillers als Vorlage. Es wird ihm aber klar, daß sie nicht ohne starke Veränderungen zu benutzen sei. Immer mehr festigt sich auch dem, der die Grenzen der Oper, seine beherrschende Stellung innerhalb ihrer und die Verpflichtung zu einer ebenso bühnenwirksamen wie hochstehenden Leistung kennt, die Einsicht, daß das Abschweifen in eine ganz neue Phantastik ihn von dem in ihm Wesentlichen abführen, ihn in das schwanke Neuland des Problematischen führen müsse. Er ist eben nicht gleich seinem (ihm geistig wie musikalisch fernstehenden) Halb-Landsmann Busoni, den gerade das Unmögliche zu wagen am stärksten reizt. Man weiß, daß dieses letzteren »Turandot«, als Mischwerk in jedem Betracht, sich nicht hat behaupten können.

Aus solcher Einsicht heraus läßt er seine Textdichter Adami und Simoni die neue Gestalt der Liù schaffen, die bei Gozzi und bei Schiller kaum angedeutet ist. Die Prinzessin »Turandot«, eine kalte, grausame Sphinx, mag ihm mit dem Hintergrunde eben der Hinrichtung eines persischen Prinzen, des vorletzten Bewerbers, immer noch verführerisch scheinen; aber Puccini braucht, um sich musikalisch voll ausleben zu können, eben eine Frau von weiblichem Empfinden, bereit, sein Innerstes ausströmen zu lassen. Liù, als niedere, aber menschliche Sklavin, hebt sich also stark gegen Turandot, die erhabene Prinzessin, als unmenschliche Gestalt, ab. Schade nur, daß nach dem ganzen Gefüge des Textes diese Sklavin, die den neuen Bewerber, den unbekannten Prinzen liebt, während dieser der Turandot fanatisch zugewandt bleibt, in den Hintergrund rückt. Schließlich klingen hier auch textlich Tosca-Töne an, da diese Liù, wie einst Cavaradossi, um eines Namens willen, den man ihr erpressen will, Folterqualen zu erdulden hat.

Für den Musiker aber ist offenbar das stärkste Erlebnis der letzten Jahre der »Boris Godunow« Mussorgskijs gewesen. Wenn wir auf das Gesamtwerk Puccinis zurückschauen, werden wir jedenfalls das Chorische am wenigsten entwickelt finden. Es ist niemals der Geist der Masse, sondern das Gefühl der Einzelnen hervorgehoben und im Sinne des Menschen und Musikers gedeutet. Wir mögen zwar zuweilen, so im Zug der Gefangenen der »Manon«, einem der gelungensten Stücke dieser Oper, einen Hinweis auf andere Möglichkeiten finden. Um aber die Massenpsyche voll aussprechen zu können, dazu bedurfte es einer ganz eigenen Technik, die der frühere Puccini noch nicht beherrschte. Dem Meister in der Vollreife aber scheint gerade dies, die vollkommene Ausführung dessen, was Rahmen und Stimmung ist, ein erstrebenswertes Ziel. Mit sparsamen Mitteln das Milieu zu kennzeichnen, ist ihm ja in allen seinen Opern wie keinem gelungen. Nun aber will er seine ganze Meisterschaft daran wenden. Es besteht freilich immer die Gefahr, daß diese Maestria farblos wird, weil sie dann nur schwer von der Phantasie gestützt wird. Nun hat aber das russische Ostinato, heute schon für viele Schaffende lediglich ein Mittel zur Verhüllung eingeborener Schwäche, den großen Vorzug, zu einem Musiker zu sprechen, dessen Ostinato wir längst kennen. Man darf Puccini einen geborenen Unpolyphoniker nennen. Daß er gelegentlich, wie in Butterfly, das Fugato verwendet hat, und wie er es getan hat, spricht eben für den Koloristen, der die Situation unzweideutig festlegen und beleuchten wollte.

* * *

Mit den Chören, die seine »Turandot« einleiten, hat Puccini das in seiner Art Meisterlichste geschaffen. Aber schon die ersten dissonanten Takte des Werkes haben uns in die Stimmungssphäre der Oper mit sicherer Hand eingeführt. Der Mandarin verkündet das Gesetz, der Henker hat sein Motiv. Die Menge nimmt leidenschaftlich für den Akt der Grausamkeit Partei. Und die Knechte des Henkers haben jene Wildheit, die wir eben aus Boris Godunow kennen; freilich ins Puccinische umgedeutet. In alledem pulsiert eine rhythmische Kraft, die von dem Blech auf der Bühne noch unterstrichen wird. Der Aufbau dieses ganzen Stückes hat bei Puccini nicht seinesgleichen. Und auch der Übergang zu der Anbetung des Mondes, der alle Geister der Wildheit zu verscheuchen bereit ist, während er doch das Schauspiel der Hinrichtung begünstigen soll, ein Knabenchor von größter Einfachheit, endlich der Trauerchor, der das Erscheinen und den Vorbeizug des jungen persischen Prinzen begleitet, sind Anzeichen für das Anwachsen menschlicherer Empfindungen. Nur die Geste Turandots macht sie zunichte.

Bei alledem hat das Auftauchen dreier Personen: der Sklavin Liù, des entthronten Tatarenkönigs Timur, des unbekannten Prinzen keine besondere Aufmerksamkeit erregt. Das Chorische in seinem Stimmungswandel hat diese

Szene völlig beherrscht. Es wird uns auch als das Stärkste der ganzen Oper in der Erinnerung haften.

Das eigentliche Drama aber beginnt eben erst. Und um es sich ganz auswirken zu lassen, treten drei der altitalienischen Maskenkomödie entnommene, aber ins Chinesiche übertragene Typen auf: Ping, Pang, Pong. Sie sind um des Konstrastes willen da, sie sind auch in erster Linie die Sprecher der Exotik; und man wird in ihnen zwar noch Anklänge an die Butterfly finden, doch ebensosehr die beharrliche Pentatonik und das Spiel wie Gegenspiel der Rhythmen bemerken. Sie tun des Guten freilich etwas zu viel, um so mehr, als sie ja den Verlauf der Handlung zwar aufhalten, sie aber nicht nach ihrem Willen beugen können. Der unbekannte Prinz läßt, nachdem wir Zeugen eines sehr schönen Sextetts gewesen sind, den Gong ertönen.

Im zweiten Akt, der wie der dritte in zwei Bilder geteilt ist, haben diese Masken eine sehr reizvoll erfundene und instrumentierte Episode. Aber wir werden ungeduldig. Da strömt eitel Helligkeit über die Bühne, das Innere des Palastes mit dem Sohn des Himmels in eigener Person, den Weisen, den Würdenträgern, den Frauen und Turandot zeigt sich uns. Auf einer endlosen Treppe wird sich die große Szene des Rätselratens abspielen.

Auch hier erscheint uns ein gewachsener Puccini. Denn wie Marsch und Nationalhymne zuerst von den Bläsern der Bühnenmusik, dann im Orchester entwickelt werden, das ist gewiß höchst dekorativ. Auch hier wird offenbar, mit welcher Geduld Puccini sich bemüht hat, ein echtes China vor den Zuhörer wie vor den Zuschauer zu zaubern. Es ist wahr, daß darüber das eigentlich Puccineske sehr in den Hintergrund tritt. Turandot kann natürlich nicht nach Art der Frauen des Maestro sonst sprechen. Ihre Kantilene will so fanatisch scharf sein wie nur möglich. Sie ist fast gegen die Stimme geschrieben; so hoch liegt sie. Dann aber fesselt der dreifache Wechsel zwischen Solo und Ensemble, wie er durch die drei Rätsel geboten ist. Das ist alles planvoll angelegt und gesteigert. So daß, wenn dieser Akt schließt, wir, zwar um den Preis der Farbe Puccinis, doch eine glänzende Durchführung des Dekorativen empfinden.

Die Art, wie nunmehr im dritten Akt Ping, Pang, Pong den unbekannten Prinzen, der doch unbekannt bleiben will, durch Verführung und Geschenke von seinem Unternehmen zurückhalten wollen, ist nicht gerade glücklich. Aber da wird eben Liù Hauptperson. Während alles Drohende der Masse, die wiederum in der Stimmungssphäre Mussorgskijs lebt, an ihr abgleitet, singt sie selbst ergreifend in es-moll. Man spürt, mit dieser sich für einen Tenor opfernden Liù verschwindet auch das, was Puccini lieb war, von der Bühne.

Bis hierher kam er in seiner Arbeit. Und wenn nun, in allen künftigen Aufführungen, das glänzende zweite Bild des zweiten Aktes uns wiederkehrt und in einem Schlußduett Turandot dem unbekannten, nun sich selbst bekennenden Prinzen Calaf in die Arme fällt, fühlen wir: zu spät.

Da ist *Franco Alfano* am Werk. Er hat aus geringen Andeutungen, aus etlichen Takten Material für dieses kurze Finale gewonnen. Aber diese undankbare Arbeit hätte er gar nicht übernehmen sollen. Sie hat Glätte, doch außer der Romanze des Tenors, die hier wiederholt wird, nicht die Farbe Puccinis.
Und es ist zusammenfassend zu sagen: in dieser Oper drückt das Chorische eben wegen seiner glänzenden Entfaltung auf das übrige. Die Phantasie war schon etwas müde, als sie der Meisterschaft gestattete, sie zu übertönen. Aber es bleibt eine wertvolle Erbschaft Puccinis, die klingen zu machen ja bereits viele Bühnen sich rüsten. —

Arturo Toscanini und Giacomo Puccini mögen nicht immer eines Sinnes gewesen sein. In der Aufführung dieser Turandot aber ist Toscanini der treueste, ergriffenste, wirksamste Vollstrecker des letzten Willens Puccinis. Das Orchester ist in diesem Werk von einem Reichtum wechselnden Kolorits, das doch seine Durchsichtigkeit nicht beeinträchtigt. Das Scharfe und Schneidende wie das Zarte ist nicht ohne deutliche Beziehung auf Vergangenes, aber mit einem ganz neuen Aufgebot von Blech und Schlagzeug ausgesprochen. Die Blechbläser der Mailänder Scala mögen, artistisch genommen, der schwächere Teil des Orchesters sein: was alle Gruppen bindet und ihr Zusammenspiel überzeugend macht, ist der Geist Toscaninis. Zahllose Proben haben jeden Zweifel über die Ausführung der Partitur beseitigt, unüberbietbare Genauigkeit ist erreicht, aber darüber hinaus eine Intensität, wie sie nur als die Folge künstlerischer Erregung der Stunde erscheinen möchte. Und die von *Vittorio Veneziani* einstudierten Chöre blieben sich ihrer besonderen Verantwortung bewußt.

Daß die in Amerika als Mitglied der Oper von Chikago berühmte *Rosa Raisa* die Turandot sang, war von großem Vorteil für die Darstellung. In der großen Szene des zweiten Aktes kämpfte sie zwar mit den Schwierigkeiten der Partie, hatte aber die königliche Haltung, die geforderte Eindringlichkeit und blieb auch stimmlich Siegerin. Alles Menschliche der Liù aber fand seinen vollen Klang in *Maria Zamboni*. Der unbekannte Prinz, nicht so gut bedacht wie Puccinis Tenöre sonst, hatte in *Michele Fleta* einen vollwertigen Sänger und Darsteller. *Giacomo Rimini* als baritonsingender Führer der Masken, *Carlo Walter* als Timur nehmen wirksam an der Gesamtleistung teil.

Das Dekorative auf der Bühne, von *Caramba* entworfen, von *Giovacchino Forzano* in Bewegung gesetzt, in den Kostümen oft sehr echt, war zwar zu sehr goldpapierene Herrlichkeit. Aber man trug doch Unvergeßliches heim, weil dieser Abend des Seelischen voll war.

Nun wird »Turandot«, auf die Bühnen der Welt verpflanzt, der kühleren Kritik begegnen. Sie wird gegen die Erinnerung an seine früheren Werke kämpfen. Auf höherer Plattform stehend als sie, wird sie doch wohl nicht die unmittelbare Schlagkraft einer Bohème, Butterfly, Tosca haben. Uns aber wird Puccinis letztes Wort, noch immer aussichtsreich, wertvoll bleiben.

ZUR ENTWICKLUNG DER RUSSISCHEN MUSIK

Russische Musikwissenschaftler der Musikabteilung des Staatlichen Kunsthistorischen Instituts in Leningrad kommen im *Melos* V/6 (März 1926, Berlin) mit folgenden Studien zu Worte: »Die gegenwärtige russische Musikwissenschaft und ihre historischen Aufgaben« von *Igor Glebow*. »Die moderne Stadt hat in so hohem Grade dem Arbeiter und dem Bauern die archaische Sprache des Volksliedes abgewöhnt (das noch obendrein assoziativ in seinem Bewußtsein die Erinnerung an abgelebte Lebensverhältnisse hervorruft), daß es noch lange dauern muß, bis das Volkslied in erneuter Gestalt die ihm zukommende Stellung im Musikwesen der Fabrik und des Dorfes zurückerobern wird. Nicht im geringsten zweifle ich daran, daß, sobald die breiteren Arbeiter- und Bauernmassen die Grundlagen europäischer Musikkultur sowie moderner Musiktechnik sich angeeignet haben werden, die echte russische Volksmusik, keine archaisierte oder nach abgelebten Schemen stilisierte, sondern eine tatsächlich volkstümliche, erstehen wird, denn ihre Schöpfer werden die Arbeiter und Bauern sein.« — »Von Glinka zum russischen musikalischen Mittelalter« von *A. Finagin*. »Aus Glinkas Zeit stammt in Rußland die nationale Oper, die sich spezifisch von allen Formen der westeuropäischen Oper unterscheidet, und auch der Anfang des russischen Kunstliedes, eigentümlich in seiner Gestaltung.« — »Der musikalische Gestaltungsprozeß und seine Erforschungsmöglichkeiten« von *Roman Gruber*. — »Form als Weltbegriff« von *A. Finagin*.

Vom *Staatsinstitut f. Musikwissenschaft in Moskau* wird eine »*Sammlung von Arbeiten der physiologisch-psychologischen Sektion*« (Moskau 1925) herausgegeben. Sie enthält u. a. die Studien: »Grundlagen der Gehörsempfindung« von *E. A. Mal'zewa*, »Absolutes Gehör und seine Bildungsfähigkeit« vom gleichen Autor. — »Musikalisches Erleben im Kindesalter« von *S. N. Beljaewa*. Mit Berichten über Versuche bei Kindern im Alter von 6 bis 7 Jahren. — »Die Anwendung des Satzes vom ›Goldenen Schnitt‹ in der Dichtkunst und Musik« von *E. K. Rosenoff*.

Das gleiche Institut veröffentlicht eine »*Sammlung von Arbeiten der Kommission für musikalische Akustik*« (Moskau 1925): »Naturklänge und ihre harmonische Bedeutung« von *N. A. Garbusoff*. — »Über Ausdehnung und Umgestaltung der Tonsysteme« von *E. K. Rosenoff*. — »Fragen über Klangbildung der Streichinstrumente« von *P. N. Simin*. — »Einige Bemerkungen über die Klanganalyse nach der Methode von D. Miller« von *Ss. N. Rjewkin*.

Das Neue Rußland III/3—4 (1926, Berlin) vermittelt einen Gesamtüberblick über russische Musikverhältnisse. Der Aufsatz »Musikalische Erziehung im neuen Rußland« von *M. Iwanow-Boretzki* beweist, daß der politische Gemeinschaftsgedanke auch den Musiker bestimmt: »Die Studenten der Kompositionsfakultät . . . werden bereits in den ersten Lehrjahren von Professoren zur ausübenden Tätigkeit in musikalischen Zirkeln in Fabriken und Klubs der roten Armee angehalten. Dort arrangieren sie einfache Chöre, übernehmen teils den ausübenden, teils den organisatorischen Teil.« — »Die russische Musik« von *L. Sabaneew*. Verfasser räumt ein, daß die revolutionäre Idee am wenigsten deutlich in musikalisch-kompositorischer Hinsicht verwirklicht ist. Die einzelnen bedeutenderen russischen Komponisten der Gegenwart werden von ihm gekennzeichnet: So *N. Roslawez*, »ein Klangorganisator, der in seiner Theorie die Inspiration durch den Begriff des organisatorischen organisierten Könnens ersetzt«; die Brüder *Alexander* und *Grigorij Krein*, Komponisten der »jüdischen« Gruppe; *Samuel Feinberg*, der fast ausschließlich für Klavier komponiert. »Bei Feinberg fehlen beinahe sämtliche Anklänge an die Melodie: seine Musik sind kompakte Tonwirbel.« Mittelpunkt des Musiklebens ist Moskau, dem Leningrad weichen mußte. Besonders interessant ist die Nachricht, daß der Einfluß Strawinskijs bei keinem der jungen russischen Komponisten festzustellen ist. Mitteilungen über Ansätze einer revolutionären Agitationsmusik und das Erwachen des Musiklebens bei den nationalen Minderheiten, den Ukrainern, Armeniern, Türken und Uzbeken vervollständigen das Bild des musikalischen Sowjetrußlands. — Erstaunlich ist der Aufgabenkreis und das Arbeitsfeld der »Staatsakademie für Kunstwissenschaften«: »Auf dem Gebiet des experimentellen Studiums des Rhythmus und der Symmetrie in der Musik (kollektive Versuche in den Musikschulen) hat die Akademie bereits eine große systematische Arbeit geleistet.« Geplant ist ein Experimental-Laboratorium für den Bau neuer musikalischer Instrumente.

Die Zeitschrift *Pro Musica Quarterly* (Band IV, März—Juni 1926, Neuyork) berichtet in einem wertvollen Aufsatz von *Joseph Yasser* über »Musikalische Gebräuche in dem schamanistischen

Ritus der sibirischen heidnischen Stämme«. Die religiös-musikalischen Ekstasen der Priester (Schamanen) des heidnischen Sibiriens werden beleuchtet, ihre trommelartigen Instrumente erklärt und einige von Elisabeth N. Shirokogoroff, J. Strojezki und R. Ivanoff phonographisch aufgenommene schamanische Gesänge mitgeteilt. Diese Lieder weisen zum Teil in ihrer Pentatonik deutlich Anlehnungen an alte chinesische Gesänge auf und interessieren durch ihre Rhythmik und die eigenartige Glissandoausschmückung ihrer Melodien.

Über einige neuere russische Komponisten orientiert die *Zeitgenössische Musik* III, 13/14 (Moskau). Von dem jungen russischen Komponisten *A. W. Mossoloff*, dessen erstes Opus 1924 veröffentlicht wurde, schreibt *Victor Beljajeff:* »... Wir haben es mit einem Komponisten zu tun, der nicht nur die Technik des Komponierens vollständig beherrscht, sondern in musikalischer Hinsicht zum ›linken Flügel‹ gehört. Dies ist als großes Plus zu werten, nicht nur, weil es die große Unabhängigkeit der schöpferischen Natur Mossoloffs beweist, sondern auch ihre Kraft zeigt, da das Streben der Kunst nach ›links‹ gleichbedeutend mit einem Vorwärtsstreben ist. Die ›Linksorientierung‹ seiner schöpferischen Bemühungen ist zweifellos organisch, und dieser Umstand zeugt von einer noch neuen grundlegenden Eigenschaft seiner Schöpfungen — von seiner Geschlossenheit und damit verbunden von seiner künstlerischen Bedeutung.« — »*L. N. Oborin*« von *W. Schebalin.* »Einer der jüngsten Moskauer Komponisten, er wurde 1907 geboren, ein überwiegend lyrisches Talent, das sich zu Rachmaninoff und dem frühen Skrjabin hingezogen fühlt. Eine Reihe kleiner Klavierstücke, geschrieben in den Jahren 1922 bis 1924, zeigt eine außerordentliche Begabung des jungen Autors ... Ein sinfonisches Scherzo, komponiert im Frühjahr 1925 — ein erster Versuch auf diesem Gebiet, der durch die Unmittelbarkeit des Ausdrucks und die meisterhafte Beherrschung der Technik überrascht.« — »*A. S. Abramskij*« von *A. W.*, geboren 1898, hat sich erst unlängst an die Öffentlichkeit gewagt und sofort die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt durch seine eigenartige Ausdrucksweise und seinen glänzenden Stil.« — *M. Starokadomskij* rühmt *M. W. Kwadris* musikalisches Talent, seine Neigung zur beschreibenden Musik und zu Formen, die frei sind von klassischen Themen.« *M. K.*

In der *Zeitschrift für die Gitarre* V/2 (März 1926, Wien) schreibt *Alois Beran* über »V. A. Ruszánow«: »Die russische Gitarristik verdankt Ruszánow Außerordentliches, denn er war und bleibt ihr größter Reorganisator, Historiker und Pädagoge.«

In einem Aufsatz »Russisches Musikleben« (*Zeitschrift für Musik*, 93. Jahrg./4) bekennt *A. M. Wasserbauer*: »Hätte Rußland gegenwärtig auch nur ein Zehntel so fähiger produzierender Musiker, als es deren reproduzierende hat, so wäre es das erste Musikreich der Erde.«

INLAND

BERLINER BÖRSEN-COURIER Nr. 153 (1. April 1926). — »Ferruccio Busoni« von *Philipp Jarnach.* »Dieser Mann, in dessen Werken man jahrzehntelang nur die geistreichen Produkte verstandesmäßiger Spekulation sehen wollte, hatte immer und stets den Sieg des Gefühls über jede spekulative Stil- und Formanschauung verkündet.«

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG (16. April 1926). — »Musik und Natur« von *Anton Mayer.* — (17. April 1926). — »Mattia Battistini« von *Walter Dahms.* — (22. April 1926). — »Zum Schlußsatze der Neunten Symphonie« von *Max Unger.* Zur Stelle »Was die Mode streng (frech) geteilt«; eine quellenmäßige Studie.

DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (11. April 1926). — »Hundert Jahre Oberon« von *Reinhold Scharnke.* — »Die ›neue Sachlichkeit‹ und die neue Musik« von *Karol Rathaus.*

FRANKFURTER ZEITUNG (22. März 1926). — »Afrikanische Musik« von *Wilhelm Heinitz.* »In vielen Gebieten Afrikas gibt es sogenannte Tonhöhensprachen, wie ähnlich ja auch bei den Chinesen. Da ist denn die Bedeutung eines Wortes durchaus abhängig von der Tonhöhe, auf der das Wort gesprochen wird. So heißt z. B. im Nama-Dialekt der Hottentotten das gleichlautende Wort ›Tup‹ tief, mittelhoch oder hoch gesprochen der Reihe nach: Vater, Zahn oder Springbock.« — (15. April 1926). — »Walter Gieseking« von *Alfredo Casella.*

FRÄNKISCHER KURIER (13. April 1926). — »Moderne Oper« von *Hans Teßmer.*

GERMANIA (20. April 1926). — »Weibliche Opernkomponisten« von *Ernst Edgar Reimérdes.*

KÖLNISCHE ZEITUNG (8. April 1926). — »Egon Wellesz« von *S. Kayser.* »Die musikalische Lineatur der dramatischen Idee unterzuordnen, bleibt das Entscheidende an der Schaffensart von Egon Wellesz.«

NEUE PREUSSISCHE (KREUZ-) ZEITUNG Nr. 146 (27. März 1926). — »Bismarck als Musikfreund« von *Bertha Witt.* Der Aufsatz beleuchtet auch Bismarcks Stellung zu Wagner, von dem der Kanzler nach einer Zusammenkunft äußert: »Früher waren meine deutschen Landsleute immer viel zu bescheiden, auch wenn sie etwas Tüchtiges konnten und leisteten. Die Unterhaltung mit Wagner hat mir den Beweis geliefert, daß darin ein erfreulicher Umschwung eingetreten ist. Ich bin doch auch nicht ohne Selbstbewußtsein, aber ein so hohes Maß von dieser Eigenschaft, wie ich es bei Richard Wagner angetroffen habe, ist mir bei einem Deutschen weder vor- noch nachher wieder vorgekommen.«

NEUES WIENER JOURNAL (4. April 1926). — »Der erste Rienzi« von *Elsa Bienenfeld.* — (11. April 1926). — »Gustav Mahler und Wilhelm Gericke« von *Elsa Bienenfeld.*

VOSSISCHE ZEITUNG (2. April). — »Ostermusik« von *Siegfried Ochs.* — (10. April 1926). — »Bach-Metamorphosen« von *Adolf Weißmann.* Über den Bach-Bearbeiter Godowsky. — (17. April 1926). — »Sport und Musik« von *Adolf Weißmann.* Der zeitgemäße Aufsatz untersucht den Gegensatz Sport und Musik, wie er sich in unseren Tagen herausgebildet hat.

* * *

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 53. Jahrg./13—16 (März/April 1926, Berlin). — »Objektive Musik« von *Robert Hernried.* — »Lortzing-Briefe. Zwei Briefe Lortzings an Louis Schneider«, mitgeteilt von *Georg Richard Kruse.* — »Orchestermusikerschicksal« von *Hans Joachim Moser.* — »Irrtümer über Gluck« von *August Sieghardt.* — »Die Durtonleiter« von *Werner Karthaus.* — »Der Erziehungswert des Tonworts« von *Frank Bennedik.* Verf. bezeichnet das Eitzsche Tonwort als ein Denkmittel, »das als eine vollkommene Musiksprache anzusprechen ist und von Kindern in grundsätzlich gleicher Art wie die Muttersprache erlernt wird, also im Anfang rein instinktiv, ohne bewußte Heranziehung der Überlegung.«

BLÄTTER DER STAATSOPER VI/7 (April 1926, Berlin). — »Bayreuth, eine historisch-kritische Betrachtung« von *Julius Kapp.* »Die Ausgestaltung Bayreuths zu einem großen deutschen Kunstbekenntnis, der Ausbau der ursprünglichen Wagnerschen Idee im Sinne ihres Schöpfers, die Schaffung dieses deutschen Kunsttempels, in dem von berufenen Händen unsere deutschen Meisterwerke (*nicht nur* die Wagnerschen!) in würdigem Rahmen *aller* Welt dargeboten werden, ist heute unerläßlicher denn je.« — »Normen und Fehlerquellen der Musikkritik« von *Hermann Springer.*

DAS ORCHESTER III/5—8 (März/April 1926, Berlin). — »Von künftiger Musikkultur!« von *Jos. M. H. Lossen-Freytag.* — »Etwas über ›Gesetze der Kunst‹« von *Gerh. F. Wehle.* — »Orchester und Theaterkultur« von *Hanns Gensecke.* — »Ein Vorgänger des Dichters Richard Wagner« von *Robert Hernried.* — »Das Konservatoriumsorchester« von *Roderich v. Mojsisovics.* Wertvolle Anregungen in methodischer Hinsicht. — »Gerhard von Keußler« von *Hans F. Schaub.*

DAS WERDENDE ZEITALTER IV/4 (1925, Gotha). — »Die Befreiung der schöpferischen Kräfte, dargestellt am Beispiele der Musik« von *Heinrich Jacoby.* »Auch das ›Unmusikalischsein‹ ist meist nur eine Folge von Störungen aus der Zeit der frühesten Jugend, Störungen, die später als Hemmungen in Erscheinung treten.« Der Unterschied zwischen »Musikalisch« und »Unmusikalisch« wird aufgehoben, Musik nicht mehr vom Stofflichen aus betrachtet, sondern als Auswirkung von Klangenergien, die Spannungs- und Lösungsvorgänge in uns auslösen.

DER STIMMWART I/6 u. 7 (März/April 1926, Berlin). — »Friedrich Schmitt und seine Große Gesangsschule für Deutschland« von *George Armin.*

DEUTSCHE TONKÜNSTLERZEITUNG 24. Jahrg./422—424 (März—April 1926, Berlin). — »Körper und Musikerziehung« von *Marg. Kirschner.* Eine Verteidigung der Methode von Jacques-Dalcroze gegenüber Bode. — »Von Paul Hindemith, neuer Tonkunst und noch anderem« von *Arthur Seidl.* — »Romain Rollands musikalische Sendung« von *Fritz Stege.* — »Romain Rolland als Musiker« von *Luise Müller.* — »Eine neue Formenlehre« von *Walter Courvoisier.* Über das Werk Karl Blessingers.

DEUTSCHES VOLKSTUM 4. Heft (April 1926, Hamburg). — »August von Othegraven und sein Werk« von *Hermann Unger.*

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE XX/23 u. 24, XXI/1 u. 2 (März/April 1926, Dortmund). — »Studienarbeiten in Musik« von *K. Donner.* — »Musikunterricht und Heimatkunde« von *Paul Mies.* — »Der neue preußische Lehrplan für den Musikunterricht

an höheren Lehranstalten in der Praxis« von *H. Martens.* — »Zum Rhythmus der antiken Musik« von *Buk.* — »Gedanken über Glucks ›Orpheus‹ im Schulmusikunterricht« von *Theo Feige.*

HELLWEG VI/12—16 (März/April 1926, Essen). — »Zum Regieproblem Wagner« von *Alexander Schettler.* — »Von Richtung und Zielen der heutigen rhythmischen Gymnastik« von *Toni Weber.* — »Hermann W. v. Waltershausen« von *Erich Rhode.* — »Das Gesicht der Moderne« von *Siegfried Kallenberg.* — »Musik und Drama« von *Alexander Schum.*

MONATSSCHRIFT DER VEREINIGTEN RHEINISCH-WESTFÄLISCHEN LEHRER-GESANG-VEREINE I/8—10 (Dezember/Februar 1926, Aachen). — »Johann Sebastian Bach als Erzieher« von *Paul Ehlers.* — »Joseph Haas« von *J. Hatzfeld.*

MUSICA SACRA 56. Jahrg./3 u. 4 (März/April 1926, Regensburg). — »Der hl. Franziskus von Assisi in der Musik« von *Max Tremmel.* — »P. Griesbachers Missa Stella maris« von *Wilhelm Bäumer.*

MUSIKBOTE II/3—4 (März/April 1926, Wien). — »Hans Pfitzners Sendung« von *Richard Greß.* — »Carl Prohaska« von *Heinrich Damisch.* — »Javanische Musik« von *Linda Bandara.* — »Die Musik und die Probleme des Okkulten« von *Joseph Rinaldini.*

MUSIKPÄDAGOGISCHE BLÄTTER XLVIII/3 (Februar/März 1926, Berlin). — »Verdi und Wagner in Franz Werfels Roman« von *Justus Hermann Wetzel.*

NEUE MUSIKZEITUNG 47. Jahrg./12—14 (März/April 1926, Stuttgart). — »Spanische Klavierkomponisten« von *Alfred Reiff.* — »Die ›Meistersinger‹ und der ›Rosenkavalier‹« von *Roland Tenschert.* — »Rundfunk, Musik und Musiker« von *Richard Greß.* — »A. Schindlers Verhältnis zu der Musik und den Musikern seiner Zeit« von *Reinhold Zimmermann.* — »Der unbekannte 112. Psalm von Anton Bruckner« von *Max Auer.* — »Randglossen zur Operette des ausgehenden Rokoko« von *Fritz Stege.* — »Das Schicksal von Hugo Wolfs Streichquartett in d-moll« von *Heinrich Werner.* — »Abstempelung« von *Herm. W. v. Waltershausen.* — »Die Logik in der Musik« von *Ludwig Scriba.* — »Über deutsche und italienische Musikalität« von *Leo Schrade.* — »Die Klaviermusik der letzten Jahrzehnte« von *Walter Georgii.* — »Franz Seraphinus Lauska« von *Bruno Weigl.* — »Unveröffentlichte Briefe von Peter Cornelius« von *Paul Bülow.*

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG XXVII/11—14 (März/April 1926, Köln). — »Selbsthilfe — Staatshilfe« von *Gerhard Tischer.* Zu den Koblenzer Orchesterabbauplänen.

SAAR-SÄNGER-BUND VI/12 (März 1926, Saarbrücken). — »Karl Friedrich Zelter« von *Hermann Kuhlo.* — »Zelter und seine Liedertafel« von *Georg Rolle.*

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 84. Jahrg./12—15 (März/April 1926, Berlin). — »Der Tanz der Salome« von *Rudolf Hartmann.* — »Franz Ries« von *Max Chop.* — »Sagenquellen, Motivenreichtum und Zaubertrank im ›Nibelungenring‹« von *Max Chop.* — »Die Zukunft der Sprechmaschine« von *Karl Westermeyer.* »Wir waren auf dem besten Wege, die alte Tradition guter Hausmusik aus Gründen des modernen Zeittempos zu verlieren. Nun zeigt uns die Sprechmaschine einen neuen Weg, der bestmögliche Klangvollendung bietet und keinen Zeitverlust erfordert. Es gibt kein anderes Instrument von derartig universaler Ausdruckskraft ... Die Sprechmaschine ist also ein Erziehungs- und Bildungsmittel ersten Ranges.« — »Busoni und der Kritiker« von *Hans Kleemann.*

ZEITSCHRIFT FÜR DIE GITARRE V/2—3 (März/April 1926, Wien). — »Ein Burgschauspieler als Gitarrist« von *Alfred Orel.* Über C. L. Costenoble (1769—1837). — »Sven Scholanders Sendung« von *Friedrich Laible.* — *Robert Haas* gibt eine wichtige Übersicht über die »Tabulaturbücher für Laute und Gitarre in der Musiksammlung an der Nationalbibliothek in Wien«. — »Die Pariser Gitarre von Paganini-Berlioz« von *Victor Kolon.*

ZEITSCHRIFT FÜR EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK IV/3 (März 1926, Hildburghausen). — »Vom Mittenwalder Geigenbau und von der Familie Neuner« von *P. Volkmann.* — »Tonreinheit und Tonsystem beim Singen« von *Felix Schmidt.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 93. Jahrg./4 (April 1926, Leipzig). — »Eine Kundgebung der Neuen Musik« von *Alfred Heuß.* Zum Jahrbuch 1925 der Universal-Edition. Verf. stellt fest, »daß sich die Verhältnisse in der ›Neuen Musik‹ schon zusehends geändert haben und eine ›neue Lage‹ in der Musik der Gegenwart einigermaßen zur Tatsache geworden ist« ... »Das wichtigste ist aber, daß ›Bindungen‹ allenthalben wieder gesucht und erstrebt werden, eine traditionslos sein wollende Musik bereits der Vergangenheit angehört.« — »Neue Erkennt-

nisse im Geiste der Musik mit besonderer Berücksichtigung der Violintechnik« von *Klara Vögle.* — »Das Problem der musikalischen Begabungsprüfung« von *Wilhelm Heinitz.* »Es wäre deshalb die ideale Forderung zu stellen nach einem Spezialforschungsinstitut für die Prüfung der musikalischen Begabung.« — »Bericht über mein Leben« von *Richard Buchmayer.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT VIII/6 (März 1926, Leipzig). — »Zur Geschichte der Lehre vom Organum« von *Jacques Handschin.* — »Probleme der alten ungarischen Musikgeschichte« von *Benedikt Szabolcsi.* — »Ein Freisinger Mensuralkodex aus dem Jahre 1707 von Michael Wurmb« von *K. G. Fellerer.* — »Metrische Analyse von Schuberts ›Gretchen am Spinnrade‹« von *Hans Költzsch.*

AUSLAND

DER AUFTAKT VI/3 (März 1926, Prag). — Das Heft behandelt das Thema Klaviermusik. Die Zeiten des Beginns einer Klavierliteratur, besonders die englische Virginalmusik schildert der Aufsatz »Alte Klaviermusik« von *Adolf Aber.* Die klassische und nachklassische Periode betrachtet *Heinrich Rietsch* (»Deutsche Klaviermusik von Haydn bis Reger«), den »Impressionismus in der Klaviermusik« *Paul Amadeus Pisk,* der schreibt: »Bei Mussorgskij aber steht das impressionistische Tonbild fertig da, er sieht ›Bilder einer Ausstellung‹ und hat für jedes das entsprechende musikalische Aequivalent.« Die moderne Literatur überblickt der Aufsatz »Die Klavierkomposition in Mitteleuropa seit dem Weltkrieg« von *Leonhard Deutsch.* Den »Neuen Klaviervirtuosen« zeichnet *H. H. Stuckenschmidt* in scharf umrissenen Profilen der Pianisten Gieseking, Erdmann, Steuermann u. a.

THE MUSICAL TIMES Nr. 998 (April 1926, London). — Zum 50. Todestage des ausgezeichneten Organisten und Komponisten Samuel Sebastian Wesley schreiben *Edward C. Bairstow* (»Die Anthems S. S. Wesleys«) und *Harvey Grace* (»Über die Orgelmusik S. S. Wesleys«). — »Edward Dent« von *Basil Maine.*

THE SACKBUT VI/9 (April 1926, London). — »Amerikanische Volksmusik« von *Redfern Mason.* Die amerikanische Volksmusik weist keinen strengen nationalen Charakter auf, sondern ist das Konglomerat der verschiedensten Gesänge aller Rassen. In den Schulen singen amerikanische Kinder in freier Übertragung ebenso polnische wie französische oder mexikanische Lieder. Noch weiß man nicht, ob der Jazz Irving Berlins oder die Nationalmusik eines Percy Graingers die Volksmusik typisch amerikanischen Charakters schaffen wird. — *Ursula Greville* bringt eine Zusammenstellung der modernen »Kammermusikwerke für Instrumente und Gesang«. — »Phonetik und der Sänger« von *Rodney Bennett.* — »Die Lehrer von Johannes Brahms« von *Jeffrey Pulver.* — Über den Film »Der Rosenkavalier« schreibt *Alfred Kalisch.* — »Probleme des britischen Balletts« von *Horace Shipp.* — »Idealzustand der Musik in England« von *H. S. Gordon.* Gedanken über die Arten der Ausbreitung der Musikkultur in England mit Vergleichen der deutschen und amerikanischen Methode und Organisation.

LA REVUE MUSICALE VII/6 (April 1926, Paris). — »Silhouetten« von *Henry Prunières.* Skizzen über Chabrier, Bizet und Massenet. Ein Vorabdruck eines Kapitels aus dem Buch »50 Jahre der französischen Musik«. — »Arnold Schönberg« von *Egon Wellesz.* — »Über die Interpretation« von *Henri Gil-Marchex.* — »Die Übertragungen von Lully und Couperin durch Richard Strauß« von *Alfred Rosenzweig.* — »Die Musik und ihre ›Gesetze‹« von *Lionel Landry.*

LE MENESTREL 88. Jahrg./15/16 (April 1926, Paris). — »›Le Cadi dupé‹ von Monsigny und Gluck« von *Julien Tiersot.* — »Die Musik als dekorative Kunst« von *Marcel Belvianes.*

IL PIANOFORTE VII/2 u. 3 (Februar/März 1926, Turin). — »Der Wagnerianer Shaw« von *Fernando Liuzzi.* Über des berühmten irischen Schriftstellers »The Perfecte Wagnerite«. — Zum 25. Todestag Verdis werden »Briefe an Maria Waldmann« durch *Andrea Della Corte* veröffentlicht. — »Objektive Kunst« von *Gastone Rossi-Doria.* — »Mario Castelnuovo-Tedesco« von *Cesare Valabrega.* — *Guido Pannain* setzt seinen Aufsatz »Wandel in der modernen Musikpflege« fort und behandelt die Themen »Restaurierung der Geschichtswerte« und »Entwicklung der Geschichtsschreibung«.

MUSICA D'OGGI VIII/1—2 (Januar—Februar 1926, Mailand). — Heft 1 ist dem Andenken *Verdis* gewidmet und bringt u. a. einen bisher unveröffentlichten Brief Verdis. — »Domenico Scarlatti« von *S. A. Luciani.* — »Anton Bruckner« von *H. R. Fleischmann.* — »Lagunen- und Meeresgesänge« von *Salvino Chereghin.*

Eberhard Preußner

✶ K R I T I K ✶

BÜCHER

OTTO HELLINGHAUS: *Carl Maria v. Weber. Seine Persönlichkeit in seinen Briefen und Tagebüchern und in Aufzeichnungen seiner Zeitgenossen.* Verlag: Herder & Co., Freiburg i. Br.

Eine recht lehrreiche, unterhaltsame Wanderung durch Webers Leben an Hand von Auszügen aus Briefen, Tagebuchnotizen oder Überlieferungen von Zeitgenossen des Meisters mit knappem verbindendem Text, der meist (oft wörtlich) der Biographie Max Maria v. Webers entnommen ist. Nur schade, daß sich der Herausgeber bequemerweise lediglich auf die in Buchform vorliegenden Dokumente beschränkt hat, anstatt aus dem so reichhaltigen, noch ungedruckten Weber-Schatz der preußischen Staatsbibliothek Wertvolleres, Eigenes zu bieten. Als Anreiz für die große Menge mag ein solches Bändchen ganz verdienstvoll sein, irgendwelche Eigenbedeutung kann es nicht beanspruchen. *Julius Kapp*

ANDRÉ COEUROY: *Weber.* Verlag: Librairie Felix Alcan, Paris 1925.

In der von Chantavoine herausgegebenen Sammlung »Les Maitres de la Musique« durfte auch ein Bändchen über Carl Maria v. Weber nicht fehlen. André Coeuroy hat mit bewährter Sachkenntnis und gewissenhafter Durchforschung der Weber-Literatur in knapp gefaßtem Rahmen ein lebendiges Bild seines Helden gestaltet. Der packenden Schilderung der buntbewegten Lebensschicksale, bei der Coeuroy sich natürlich ganz auf die deutschen Biographien von Max Maria v. Weber und Unterzeichnetem stützt, folgt eine sehr eingehende und verständnisvolle Einführung in Webers Schaffen, die namentlich in Frankreich, wo unser deutscher Meister auch heute noch fast ausschließlich als Autor der »Aufforderung zum Tanz« und des »Freischütz« bekannt ist, in dankenswerter Weise zur richtigen Beurteilung dieser Kunsterscheinung beitragen wird. *Julius Kapp*

MAX DEGEN: *Die Lieder von Carl Maria v. Weber.* Verlag: Herder & Co., Freiburg i. Br.

Eine mit großem Fleiß, wissenschaftlichem Eifer und entsprechender Trockenheit zusammengetragene Doktorarbeit über das Thema: Weber als Liederkomponist. Das Lebendige, Begeisterung und Interesse Weckende geht unter in kritischer Sachlichkeit. Das Wesentliche und die Durchschlagskraft der Weberschen Lyrik gerade in der heutigen Zeit bei sinngemäßer Darbietung scheint mir nicht gebührend gewürdigt zu sein. *Julius Kapp*

LOCHEIMER LIEDERBUCH *und Fundamentum organisandi des Conrad Paumann.* In Faksimiledruck herausgegeben von *Konrad Ameln.* Wölbing-Verlag, Berlin 1925.

Eine der wichtigsten Handschriften zur deutschen Musikgeschichte und musikalischen Kulturkunde des 15. Jahrhunderts, das sogenannte Locheimer Liederbuch, liegt jetzt in einer von Dr. Konrad Ameln besorgten Faksimile-Ausgabe vor. Der Wert der Publikation ruht einmal darin, daß ein in jedem Falle mit Umständlichkeiten verknüpftes Zurückgreifen auf die im Fürstlich Stolbergschem Besitz (Wernigerode) befindliche, mit der Zeit doch unweigerlich dem Verfall geweihte Originalhandschrift nunmehr für alle Zukunft vermieden werden kann; zum anderen aber in der Tatsache, daß die leichte Zugänglichkeit dieser vorzüglichen, bei Röder mit allen Mitteln moderner Reproduktionstechnik hergestellten Faksimile-Ausgabe die musikwissenschaftlich interessierten Fachkreise zu noch intensiverer Beschäftigung mit einem der merkwürdigsten Dokumente des süddeutschen Musikwesens um 1450 anregen wird. Denn daß durch die Arbeiten Arnolds, Kades, Scherings, Ursprungs und des unterzeichneten Referenten ebensoviele Rätsel gelöst, wie neue Probleme aufgeworfen sind, geht aus den Bemerkungen Amelns zu dieser Faksimile-Ausgabe nur allzu wahrscheinlich hervor. Ameln gibt mit seinem Nachwort, einem Muster konzentrierter und klarer Darstellung aller auf den Codex Wernigerode bezüglicher Forschungsergebnisse, selber die Richtung an, in der künftige Beschäftigung mit dem Problemkreis des Locheimer Liederbuches (dazu gehört besonders das Buxheimer Orgelbuch, ferner das Schedelsche und Glogauer Liederbuch und die Handschrift Basel F VI, 26f) noch positive Resultate zu erwarten hätte. Tatsächlich greifen ja die genannten Codices nicht nur mit ihren Inhalten (die z. B. beim Buxheimer Orgelbuch und Locheimer Liederbuch z. T. völlig identisch sind) auffällig ineinander, sondern sie machen Zusammenhänge sinnfällig, auf deren Erfassen es einer weitschauenden musikwissenschaftlichen Forschung allein ankommen kann, wie z. B. die ganz außerordentlich wichtigen Beziehungen zwischen der fran-

zösisch-burgundischen und der deutschen Kunst des 15. Jahrhunderts. Amelns Darlegungen, die auf einer Dissertation über denselben Gegenstand fußen, sind bezeichnend für den weiten, ergebnisreichen Weg, den die musikwissenschaftliche Forschung etwa seit den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, seit dem Erscheinen der ersten umfangreichen Arbeit über den Codex Wernigerode aus der Feder Friedrich Wilhelm Arnolds, des Genossen des großen Wegebahners Eitner, zurückgelegt hat. Man spürt es an der Art des jüngeren Forschers, daß er aus einer viel weiter blickenden Kenntnis der allgemeinen Musiklage um 1450 an das eigentliche Untersuchungsobjekt herangetreten ist. Seine philologische Methode ist nicht minder ernst und umständlich als diejenige seiner Vorgänger. Aber sie ist schon geschärft durch eine musikhistorische Schule, gestützt von einer Einfühlungsgabe in die materiellen und geistigen Probleme, an denen man die ungeheuren Fortschritte der allgemeinen Musikwissenschaft seit den letzten 50 Jahren erkennt. Einer künftigen Generation wird die Forscherarbeit nun noch mehr erleichtert sein, da sie an die Stelle der historischen Urkunde ohne weiteres das Faksimile setzen darf; da sie von der besten und schnellsten Quellenkenntnis aus über frisch und sicher geebnete Wege viel weiter und höher gesteckten Zielen nachgehen kann. Der Wert der vorliegenden Faksimile-Ausgabe kann somit gar nicht überschätzt werden.

Hans Schnoor

ADOLF WEISSMANN: *Der Dirigent im 20. Jahrhundert.* Propyläen-Verlag, Berlin 1925.

Über den Dirigenten, seine Aufgabe, Leistung und Geschichte existieren bereits mehrere Bücher, vor allem das tief in die Geschichte des Handwerks dringende Buch Schünemanns und die Studie von Krebs, der schon versucht, dem Dirigententyp seit Bülows Zeit ein besonderes Profil zu verleihen. *Weißmann* beginnt zwar sein weit ausholendes Werk mit einer philologischen Studie; aber schon in diesem ersten Teil wird die psychologische Einstellung gewahrt. Aus der Zeit heraus und aus der Wesenhaftigkeit der vorgeführten Werke wird der Typus des Taktschlägers, Kapellmeisters, Dirigenten im Theater und später im Konzert herausgearbeitet. Die Entwicklung der Musik scheint Hand in Hand zu gehen mit der Entwicklung des Theaterkapellmeisters und Konzertdirigenten. Hasse, Gluck, Spontini, Weber, Spohr führen in einer geraden Linie der Darstellung zu der vom Handwerklichen zum Ausdruckhaften gesteigerten Dirigierleistung der Berlioz, Mendelssohn, Liszt, Wagner. Wie Wagner mit seinem Werk und mit Bayreuth eine neue Notwendigkeit des Dirigententums schuf, so auch die klassische und romantische Sinfoniemusik und das Wiederaufwachen einer Bewegung zugunsten vorklassischer Meister (Bach, Händel). Diese kulturellen Momente arbeitet Weißmann mit außerordentlicher Feinfühligkeit und Kenntnis genau so heraus, wie er die Wandlung des Dirigententyps von der Veränderung des Orchesters ableitet. Es handelt sich hier also um eine Psychographie des Dirigententums, nicht um eine Beschreibung einzelner Kapellmeister, obgleich die berühmten Meister des Taktstockes mit einer verblüffenden Anschaulichkeit vor unser leibliches Auge treten. Entscheidend aber bleibt, daß die Typen als Repräsentanten bestimmter Zeiten, Entwicklungen und Musikstile herausgestellt werden. Mit der Umreißung der Gestalten Bülows und Mahlers hebt im Buch dann Musik an. Das Orchester verlebendigt sich, der Partiturdeuter beginnt seine Arbeit, die aus dem Werk Reichtum an Ausdruck zieht und zugleich zum Werk anregt. Man könnte aus der Darstellung, die den Rhythmus des charakteristisch umrissenen Dirigenten in sich trägt, ruhige, sachliche, motorische, mystische, nervöse, tyrannische Dirigenten festhalten. Die beigegebenen Bilder lassen das Profil der Prominenten viel weniger scharf hervortreten, als das elegante, scharfe, kritische, beflügelt bunte Wort Weißmanns. Er hat das Fingerspitzengefühl für die Wichtigkeit, aber auch für die Überschätzung des Kapellmeisters. Zwischen den Zeilen liest sich die Begeisterung schön heraus, aber zwischen Anfang und Ende ringt sich ein dargestellter Reichtum an musikgeladener Darstellung bis zur Erkenntnis des nicht mehr Schöpferischen im Dirigenten durch. Das ist Glück und Ende des Primadonnentums auf dem Podium. Ausnahmen werden scharf, kritisch und begeistert herausgehoben. Eine Psychologie musikalischer Ausdrucksbewegung und musikantischen Führertums ist hier in trefflichster Würdigung von Wert und Übertreibung der Kapellmeisterei nicht nur versucht, sondern aufgebaut, begründet und geschaffen. *Kurt Singer*

25 JAHRE NEUE MUSIK. *Jahrbuch 1926 der Universal-Edition*, Wien, herausgegeben von *Hans Heinsheimer* und *Paul Stefan*, Buchschmuck von Carry Hauser.

Die Universal-Edition — eine der tatkräftigsten und wagemutigsten Verbreiterinnen neuer und neuester Musik — gibt am Ende des ersten Vierteljahrhunderts erfolgreicher Wirksamkeit diese schmucke Jubliäumsschrift heraus. Eine Geschichte der Entwicklung des Unternehmens — soweit man hier von Geschichte überhaupt schon reden kann, wo alles noch lebendiges Fließen und Kampf ist —, ein ausführlicher Bericht über die Arbeitstätigkeit und die Fülle der Verbindungen und Beziehungen motiviert die mehr äußere Verankerung. Darüber hinaus ist eine stattliche Anzahl von Beiträgern, die mit der Universal-Edition fast ausnahmslos künstlerisch in Konnex sind, mit einer Fülle von Studien kürzerer Form zu Worte gekommen. Nicht werden in allen diesen Probleme systematisch durchforscht und Lösungen angestrebt, wohl aber sind alle brennenden Fragen des Heute in ein helles Licht gerückt. In der aufreizend anregenden Kraft des Buches, das alles auf die knappeste Formel zu bringen sucht, liegt sein Wert. Eine in solchen Sammelbänden selten zu findende Einheitlichkeit in Niveau und Darstellungsart ist anerkennenswert. Die wie gewohnt erschöpfende statistische Arbeit Altmanns über Ur- und Erstaufführungen von Opern der letzten 25 Jahre ist ein schätzenswerter Abschluß des Buches. Von Schönberg bis zu Berg und Weill, von Bekker, Bie und Weißmann bis zu Mersmann reicht die Liste der Autoren.

Siegfried Günther

MAX WIDMANN: *Josef Viktor Widmann. Ein Lebensbild. Zweite Lebenshälfte.* Verlag: Huber & Co., Frauenfeld und Leipzig 1924.

Während sich die erste Lebenshälfte der Biographie J. V. Widmanns (aus der Feder seiner gelehrten und ihm an Darstellungsgabe fast kongenialen Schwester Elisabeth Widmann) hauptsächlich mit der »Entwicklungsgeschichte« des Menschen und Denkers befaßte, ist der vor kurzem erschienene zweite Band dem gereiften Manne, dem universellen Journalisten und dem dichterischen Werk des Poeten gewidmet. Als Sohn der Biograph des Vaters zu sein, birgt die große Gefahr in sich, die Dinge statt durch die Brille der Objektivität mit dem Mikroskop kindlicher Sohnesliebe zu sehen. Diese Klippe hat Max Widmann mit ebensoviel Takt als Sicherheit umschifft, indem er selbst als Verfasser ganz hinter den Helden und sein Werk zurücktritt und beide nur im Widerschein ihres Eigenlichts leuchten läßt. Der Dichter der »Maikäferkomödie« und des »Heiligen und die Tiere« ist für die zeitgenössische Musik dadurch bedeutsam geworden, daß er zugleich einer der fruchtbarsten und gesuchtesten Librettisten seiner Zeit war. Sein größter Erfolg auf diesem Gebiet war das Textbuch zur »Widerspenstigen« von H. Goetz. Für Ignaz Brüll schrieb er »Das steinerne Herz« (1888), für Franz Kessel »Die Schwestern«, für Richard Heuberger »Manuel Venegas« und für Felix Mottl »Fürst und Sänger«. Für Siegfried Ochs schrieb er 1889 das Libretto zu einer komischen Oper »Die beiden Figaro«, die Ochs aber unausgeführt ließ. In Widmanns Nachlaß fanden sich eine ganze Anzahl von Szenarien zu Opernbüchern: »Die Feenalp«, »Die Studenten von Salamanca« (aus dem Gil Blas), »Isabella« (nach Lope de Vega), »Der Stumme«, »Die Putzmacherin von Mailand«. Daß Brahms mit Widmann lange über einen Operntext verhandelte, ist aus dem ersten Band der Biographie (S. 383 ff.) zu ersehen, wo es u. a. heißt, daß »Brahms für das Verhältnis von Text und Musik in der Oper Wünsche hegte, die der Entwicklung, welche die moderne Oper durch Wagner genommen hatte, und demgemäß auch der Geschmacksrichtung des heutigen Publikums diametral entgegengesetzt waren«. Für Hegar schrieb Widmann außer dem populär gewordenen »Totenvolk« das Oratorium »Manasse«. Die ursprünglich ebenfalls Hegar zugedachte Kantate »Charons Nachen« wurde von Volkmar Andreae für Soli, gemischten Chor und Orchester vertont. Von besonderem Interesse ist der Briefwechsel, den Widmann mit Busoni wegen eines Librettos führte (II., S. 251). Busoni wollte von Widmann Gottfried Kellers Novelle »Romeo und Julia auf dem Dorfe« librettiert haben. Widmann lehnte zwar ab, gab aber dem damals (1884) noch ganz jungen Busoni in seinem Briefe eine Reihe interessanter Kompositionsanregungen. Auch die eminente latente Musikalität des Mörikeschen Feuerreiters erkannte er als erster und empfahl ihn Hegar zur Vertonung. Es ist ergötzlich zu lesen, wie Widmanns Librettistenruhm ihm allmählich selbst unheimlich wurde und er sich kaum mehr des Andrangs der textbedürftigen Komponisten erwehren konnte. Es kam ihm zum Opernlibrettisten eben nicht nur seine universale Kenntnis der gesamten Weltliteratur, sondern auch seine hervorragende Musikalität zustatten.

Friedrich Béda Stubenvoll

MUSIKALIEN

ERNST TOCH: *Die chinesische Flöte. Eine Kammersinfonie für 14 Soloinstrumente und eine Sopranstimme, op. 29.* Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Unter den vielen Vertonungen der altchinesischen Dichtungen nimmt das Tochsche Werk insofern eine besondere Stellung ein, als es das Orchester auch ohne Beteiligung der Singstimme zum Stimmungsträger macht. In der Melodiebildung ist Pentatonik nicht als prinzipielles Darstellungsmittel verwendet, im Gegenteil: die Chromatik spielt eine große Rolle. Toch hat nicht an Historisches angeknüpft, sondern aus eigenen Mitteln eine Melodik von exotischem Einschlag geschaffen. Eigenartige Rhythmik verstärkt die bildende Absicht. Blühend ist das Kolorit. Straußscher Einfluß ist unverkennbar. Toch verdankt aber diesem Einfluß einen guten Teil seines großen Könnens und seines Differenzierungsvermögens.

Rudolf Bilke

PAUL KLETZKI: *Sinfonietta für großes Streichorchester, op. 7.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Das Werk hat vor der Öffentlichkeit schon seine Probe bestanden. Das Bestechendste an diesem untrüglichen Talentnachweis ist das Temperament, das alle Sätze ausfüllt. Die Gegensätze prallen aufeinander, das Kraftbewußtsein äußert sich pathetisch, die Gedanken häufen sich, am meisten erscheinen sie im langsamen Satz gesammelt, oft drohen sie auseinanderzufließen, im Überschwang jugendlichen Feuers. In die Tiefe des Bewußtseins gelangt vieles nicht, nicht alles zwingt zu innerer Teilnahme, aber das mächtig pulsierende Leben des Ganzen wirkt doch im hohen Maße anziehend. *Rudolf Bilke*

EMIL BOHNKE: *Konzert für Klavier und Orchester op. 14.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Aus norddeutsch-herbem Geiste sind die Themen dieses Konzertes gebaut, so die breite Wucht des leidenschaftlichen ersten Satzes, die strenge, starre Versonnenheit des Anfangsthemas im langsamen Satz und die trotz des Tanzcharakters verhaltene Ausgelassenheit des letzten. Der Klavierpart selbst ist nach klaren Vorbildern geschaffen und bietet dankbare Aufgaben. Störend wirken nur zu häufig angewandte Manieren, so z. B. die wiederholten Sequenzengänge. Formal arbeitet Bohnke mit kraftvollen Steigerungen. Mit einer solchen von besonders weitem Bogen beschließt er den ersten Satz fast effektvoll. Alles in allem: Ein vornehm in der Linie der Brahmsschen Klangwelt gearbeitetes Klavierkonzert, dessen Aufführung sich lohnt.

Eberhard Preußner

LOUIS GRUENBERG: *The Daniel Jazz op. 21.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Eine Persiflage der biblischen Danielerzählung für Tenor, Streichquartett, Klarinette, Trompete, Schlagzeug und Klavier. Ein Werk, das *neben* der Kunst marschiert, geschickt gearbeitet, mit frecher Wirkung. Eine Karikatur, die voll derbster Komik ist und Heiterkeit auslöst. Made in America! *Erich Steinhard*

LUDWIG WEBER: *Christgeburt.* Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Ein Kammerspiel nennt Ludwig Weber diese »Christgeburt«. Der Text aus Oberufer fügt sich zu einer Musik nach alten Liedern, zu Tanz und Umzügen, so daß ein besonderes geschlossenes, stilistisch eigenartiges Gesamtkunstwerk zustande kommt. Das Vorbild alter Mysterienspiele mit Sprecher und Chor ist unverkennbar, und die ganze Wirkung des Weberschen Werks wird wohl auch erst auf der Bühne deutlich werden. Es ist eine Musik, die durch ihre Natürlichkeit und Primitivität, auch in den zarten rein-instrumentalen Teilen feierlich stimmt. Besondere Bewegungslinien weisen auf den inneren Zusammenhang mit Schritt oder Tanz. Diese stille Einfalt, die auch Schönheit ist, macht das vorliegende Kammerspiel zu einem wirklichen Volksspiel. Abgesehen davon, daß Volkslieder wirklich gesungen werden, ist der Gedanke, in der Stimmung des Volksliedhaften Menschen schreiten oder tanzen zu lassen, als ein neues stilistisches Moment der musikdramatischen Stimmung zu begrüßen. Das Material, das verwandt wird, Chor, Orchester und Soli, ist ein einfaches, die Harmonik zeigt altertümliches Gepräge, die programmatische Darstellung ist fern von absichtlicher Unterstreichung. Ein Mysterium, in der Seele eines naiv schaffenden Musikers nachempfunden. Daß hier keine große ausladende musikalische Geste zum Vorschein kommt und daß von sinnlicher Färbung schon gar nicht gesprochen werden kann, ist nur ein Lob für den Komponisten, dessen Wille in einer der Spekulation oder dem äußeren Gefallen nachjagenden Zeit auch dann gerühmt werden muß, wenn etwa die Darstellung auf der Bühne Mängel an konziser Zusammenfassung tän-

zerischer, mimischer, musikalischer und dichterischer Imponderabilien aufdecken würde.
Kurt Singer

LUCIEN HAUDEBERT: *Dieu vainqueur.* Verlag: Maurice Senart, Paris.

Haudebert hat aus Psalmen den Text zu dieser Chormusik selbst zusammengestellt. Die Musik rafft sich in schöner Steigerung aus den Erlebnissen des Krieges zu einer hymnischen Gesinnung empor. Dramatische Soli wechseln mit sanften Chören und thematisch ausdrucksvoll nachzeichnenden Orchesterzwischenspielen. In diesen zeigt sich der Komponist als ein feiner Kontrapunktiker, während die Chöre mehr die horizontal melodische Linie betonen. Das dreisätzige Werk endet in einer großartig betonten Idee der allgemeinen Freude und Weltverbrüderung. Wenn die Instrumentation dem Eindruck des Klavierauszugs entspricht, so darf diese Kantate, die sich keinem Stil direkt nähert, einer modernen Auffassung aber nur sehr still huldigt, zu den aufführungswerten Neuerscheinungen gerechnet werden.
Kurt Singer

JEAN CRAS: *Hymne en l'honneur d'une Sainte.* Verlag: Maurice Senart, Paris.

Eine Gelegenheitsarbeit, die mit einfachen liturgischen Mitteln und Harmonien alter Prägung arbeitet. Ein primitiver, wohl bewußt einfacher Gesang der Verherrlichung. Das Stückchen zerfällt in Einzelheiten, die durch die Klarheit weniger Akkorde innerlich miteinander verbunden sind; es klingt gut, zeigt aber in der Handschrift keine Selbständigkeit.
Kurt Singer

WILHELM RETTICH: *Seelenfeier. Für gemischten Chor a cappella op. 13.* Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Ein intimes zartes Erlebnis des Komponisten. Das fühlt man. Mit Inbrunst konzipiert. Das Stück ist nicht umfangreich, seine Bekanntschaft lohnt sich. *Emil Thilo*

ORGANUM: *Ausgewählte ältere vokale und instrumentale Meisterwerke.* Kritisch durchgesehen und zum praktischen Gebrauch herausgegeben unter Leitung von *Max Seiffert.* Vierte Reihe. Orgelmusik. Verlag: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Der Name Max Seifferts als des leitenden Bearbeiters dieser Sammlung bietet von vornherein die Gewähr dafür, daß darin nicht nur für den Historiker interessante Mumien zu einem literarischen Dasein erweckt worden sind, sondern daß es sich wahrhaft lohnt, die Programme der Orgelkonzerte mit den zum großen Teile herzerfrischenden Präludien und Fugen eines Georg Böhm oder Nikolaus Bruhns zu bereichern. Unter den im Heft 4 enthaltenen Werken Böhms seien das von Osterfreude erfüllte Präludium mit Fuge in C-dur und das ernst verhaltene Präludium in d-moll besonders hervorgehoben. Sie sind spieltechnisch sehr anregend und bieten dankbare Aufgaben für alle Orgeln, die der Musik des 17. Jahrhunderts günstige Dispositionen aufweisen. Dasselbe gilt auch von dem Präludium in e-moll des begabten Buxtehudeschülers Bruhns im Heft 8, in dem Einzelheiten von erstaunlichem Reize der Erfindung und des formalen Aufbaus bestechen. Weniger durch eine persönliche Note charakterisiert, als in ihrer innigen Schlichtheit irgendwie anmutend sind die Präambeln der Sweelinckschüler Jakob Prätorius und Melchior Schildt und einiger weniger bekannten Organisten. Im ganzen wieder eine wertvolle Erweiterung des Kapitels »Wege zu Sebastian Bach«, dem Erfüller und Vollender von tausend angesponnenen Gedanken und Anfängen seiner Vorgänger. *Ernst Schnorr von Carolsfeld*

PAUL KLETZKI: *op. 13 Zweites Streichquartett.* Verlag: N. Simrock, Leipzig und Berlin

Dieses aus drei ausgedehnten Sätzen bestehende, eines Scherzos entbehrende Werk, in dem im Aufbau das klassische Vorbild befolgt und die Tonalität im allgemeinen festgehalten ist, stellt an die Ausführung, nicht in letzter Hinsicht vor allem in bezug auf Rhythmik, nicht geringe Anforderungen, lohnt infolge seines oft geradezu bedeutenden geistigen Inhalts eines gründlichen Studiums und sei für öffentliche Aufführungen nachdrücklich empfohlen. Der Tonart c-moll entsprechend ist der erste Satz ernst, nicht bloß elegisch gehalten. Sehr zart ist das Hauptthema, doch führt die Entwicklung zu wuchtigen Steigerungen und leidenschaftlichen Ausbrüchen. Besonders eindrucksvoll ist die lyrische Episode vor der sehr wuchtigen Coda. Der langsame Satz stellt die Erfindungskraft des Komponisten noch bedeutender hin als der erste; insbesondere gilt dies von dem mittleren Teil, in dem auf das sehr energische Molto sostenuto nach einer später auch als Coda benutzten zarten Überleitung ein melodisch sehr erquickendes Andante cantabile (in A-dur) folgt. Im Finale, dessen erste Noten in Verkleinerung das Hauptthema des

ersten Satzes bringen, sind die cantabilen Stellen doch wohl eindrucksvoller als die lediglich auf Bewegung und Rhythmus eingestellten.
Wilhelm Altmann

EWALD STRÄSSER: *Streichquartett Nr. 5, op. 52.* Verlag: Steingräber, Leipzig.

Das ist Kammermusik im besten Sinne des Wortes. Bedeutende Gedanken sind in ebenmäßigem Spiel und Gegenspiel meisterlich verarbeitet. Das Kopfthema des 3. Satzes — mit phrygischem Einschlag — ist ein ganz wundervoller Einfall. Die Allegrosätze besitzen federnden Schwung und sind mit konzentriertem Formengefühl geschrieben.
Rudolf Bilke

J. G. MRACZEK: *Drei Sätze für Streichquartett.* Verlag: Robert Forberg, Leipzig.

Herbe, ernste, gewichtige Musik. In Mraczeks Thematik liegen seltsame Spannungen, bald lastend, bald jäh ausschwingend, das Fühlen stets interessierend, mit den Innenbewegungen dramatischen Musikempfindens fortreißend. So kurz die Sätze sind, sie führen mit Unruhe durch viele Stationen eines Erlebnisweges.
Rudolf Bilke

OTTO SIEGL: *op. 39 Sonate für Violine und Klavier.* Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.

Mit diesem Werke des zu den Bekennern der Atonalität gehörenden Tonsetzers vermag ich nichts Rechtes anzufangen; andere werden es vielleicht für genial erklären. Für mich birgt es lediglich erklügelte, das Ohr durch ganz willkürliche Harmonik verletzende Papiermusik; wenn einmal wie in dem Andante etwas wie wirkliche Empfindung sich einzustellen sucht, so geht der Komponist ihr gleich wieder aus dem Wege. *Wilhelm Altmann*

ARTHUR BENJAMIN: *Sonatina für Violine und Klavier.* Verlag: Oxford University Press, London.

Es ist nichts Neues mehr, daß man zwei Instrumente rücksichtslos *gegen*einander spielen läßt; und auch die übrigen modernen Scherze, die diese wunderliche Komposition enthält, sind alle schon dagewesen. Neuartig aber wirkt immerhin der Versuch des Komponisten, älteste und ultramoderne Stilelemente zu vermischen, um so zu einem persönlichen Stil zu gelangen. Melodische Ansätze in der Violinstimme zeigen, daß Benjamin fähig wäre, schlicht und natürlich zu singen; statt der inneren Stimme zu folgen, versucht er jedoch, ein Teufelskerl zu sein, der alles bisher Dagewesene irgendwie übertrumpft. Nun sind freilich Musik und Sport zwei sehr verschiedene Dinge. Man kann in der Komposition keinerlei Rekorde aufstellen; und im Endeffekt ist es gleich, ob man sich zwischen zwei oder zwischen sämtliche Stühle setzt.
Richard H. Stein

GÜNTHER RAPHAEL: *Kleine Sonate (in e-moll) für Pianoforte, op. 2.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Einen langsamen Satz hat dieser Dreisätzer nicht; aber beschaulichere Welten sind dem Kopfsatze wie dem Scherzo-Prestissimo eingebettet. Ein eigentlich thematisches Gestalten, ein Entwickeln aus dem Stoffe zeigt sich nur in kleinen Anläufen. Ein Produkt, fleißig mit allerlei klavieristischen Bewegungsstoffen durchsetzt, das als Frühwerk die Merkmale voreilig schreibender Denker in ausgesprochen akkordischer Fortarbeitung enthält. Etliche Tonfolgen, knifflich, mit chromatischer Neigung, aber gesittet — abseiten atonaler Konglomerate — grundiert, gelten selbst Gereifteren heute als »Thema«, dem Energetik an sich nicht eigen. Die Verarbeitung und Anstückelung besorgt der Eifer des in der Harmonielehre Bewanderten mit schöpferischem Verlangen ohne Erlangen. *Wilhelm Zinne*

HANNS EISLER: *Sonate für Klavier zu zwei Händen op. 1.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Was Eisler von manchen Werkstattgenossen unterscheidet, ist die Kraft, mit der er, allerdings aus schwierigem Material, gestaltet. Diese sehr komplizierte, anspruchsvolle Musik weckt Hoffnungen für den begabten Künstler. Wohl sind Thematik, Harmonik, Rhythmik aus der bekannten Retorte, die allmählich Museumsobjekt wird. Aufschrift: »Hier wurde 1910 bis 1925 Musik chemisch gereinigt, mikroskopiert und zu einem Extrakt verdichtet.« Siehe Schönbergs letzte Klaviermusik. *Erich Steinhard*

PHILIPP JARNACH: *Romancero I Sonatina, Pianoforte solo, op. 18.* Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Es steckt eine Fülle von streng durchdachter Arbeit in der Sonatine, die aber leider die eigentliche Frische vermissen läßt. Alles klingt schwer, dickflüssig und fast etwas gelehrttrocken, wie es sonst gar nicht Jarnachs Fall ist. In technischer Hinsicht bietet das Werk manche Schwierigkeiten; in der Gestaltung

wird man viel hinzu- und hineingeheimnissen müssen, was die geschilderten Mängel verbergen hilft. Dann mag es auch sein, daß man beim wiederholten Studium noch manche Einzelschönheiten entdeckt. Durch die Gesamtleistung kann diese Sonatine aber nicht überzeugen. *Eberhard Preußner*

SAMUEL FEINBERG: *Trois Préludes op. 15.* Piano solo. Verlag: Universal-Edition, Wien.

Diese Stücke nehmen sich auf dem Papier ganz gut und etwas tiefsinnig aus, obwohl schon beim Lesen auffällt, daß jeder Einfall, einmal gefaßt, nun zu Tode gehämmert wird. Spielt man die Stücke, so reizt die Bewältigung der technischen Schwierigkeiten. Damit ist aber auch das Interesse erschöpft. Denn die Gedanken sind nicht gerade stark zu nennen, und das Ganze »scheint« nur modern zu sein, ist in Wirklichkeit gar zu gern chromatisch angehaucht und verdeckt nur notdürftig die Schwäche der Erfindung durch accelerandi, stentati usw. *Eberhard Preußner*

ALEXANDRE TANSMAN: *Vingt pièces faciles sur des mélodies populaires polonaises.* Verlag: Maurice Senart, Paris.

Tansman hat hier eine Anzahl polnischer Volksmelodien hübsch und putzig für Klavier gesetzt. Technische Schwierigkeiten sind vermieden, ohne daß sich der Klaviersatz deswegen auf ausgelaufenen Geleisen bewegte. Im Gegenteil, vielfach ist er dort in volkstümlicher Einfachheit, hier wieder mit Lust und Liebe zur Einzelheit sorgsam und klangvoll ausgearbeitet. Diktion und Harmonisierung bewegen sich in denselben Bahnen. Teils, wie es gewissen Volksmelodien entspricht, ganz einfach; teils aber im Sinne Chopins auch reichhaltiger und pikanter ausgearbeitet. In der Anordnung der einzelnen Stücke ist mit glücklicher Hand für Abwechslung gesorgt. *Hugo Daffner*

MAYER-MAHR: *Revisions-Ausgabe von Brahms' Klavierwerken: Sonate op. 1 C-dur, Sonate op. 5 f-moll, Händelvariationen op. 24, op. 118 und op. 119.* Verlag: N. Simrock, Berlin und Leipzig.

Der bekannte Pianist und Pädagoge hat an Hand des Quellenmaterials eine Volksausgabe geschaffen, die in jeder Hinsicht (Phrasierung, Fingersatz, Pedalisierung) als gelungen zu bezeichnen ist. Besonders angenehm berührt die Tatsache, daß eigenwillige und unberechtigte Angaben, auch in Fragen der Auffassung, bei dieser Revisionsausgabe nirgends anzutreffen sind. *Eberhard Preußner*

NARCISA FREIXAS: *Canciones infantiles. — Piano Infantil.* Verlag: Rambla Cataluña, Barcelona.

Beide Hefte sind mit niedlichen Illustrationen ausgestattet. Die Kinderlieder sind wohl mehr zum Vorsingen. Deutschen Kindern wenigstens würde ich nicht dazu raten, sie zu lernen, da sie zum Teil zu lang und wenig in die Ohren fallend sind. Im Munde der Mutter mögen sie eine ganz hübsche Wirkung hervorbringen. Die Übertragung ins Deutsche läßt oft viel zu wünschen übrig. Die Klavierstücke sind für den kindlichen Stoff reichlich schwer. Hat Spanien viel Wunderkinder? Fast will es so scheinen! *Martin Frey*

ERICH ANDERS: *op. 47 Streichquartett.* Verlag: N. Simrock, Berlin und Leipzig.

Auf dem Titelblatt ist verzeichnet, daß dieses Quartett in C-dur steht. Der erste Satz schließt freilich in dieser Tonart, aber sie wechselt sonst fast in jedem Takt. Gleich der Anfang mit seinen Kreuzen und Doppelkreuzen läßt erkennen, daß der Komponist die Tonalität für einen überwundenen Standpunkt hält. Sicherlich ist er hochbegabt, hat namentlich als Liederkomponist schon etwas zu sagen gehabt. Aber wer wie ich noch auf dem veralteten Standpunkt steht, daß ein Streichquartett in der Hauptsache der Hausmusik dienen soll, wird über dieses Anderssche nicht wenig verwundert sein. Als ich es vor etwas längerer Zeit als Jahresfrist aus dem Manuskript hörte, sagte es mir so gut wie nichts, erschien mir höchst gesucht, vor allem in jeder Hinsicht überladen und — erfindungsarm. Jetzt, wo ich es nach der Partitur beurteilen kann und selbst gespielt habe, bin ich zu keinem besseren Urteil gekommen. Am ehesten finde ich den dritten, den Schlußsatz, noch erträglich, der Fugenform hat. Aber auch er ist ausgetüpfelt, mehr Papiermusik als wirklich lebensvoll erfunden. Mit der Technik der Streichinstrumente ist der Komponist wohl nicht sehr vertraut; sonst würde er über acht in je vier Zweiunddreißigsteln auf demselben Ton zu spielenden Achteln keinen Bindebogen machen. Die Intonationsschwierigkeiten sind nicht gering, ebenso die rhythmischen, besonders in dem zweiten Satze, dem Scherzo, mit einem getragenen Zwischensatze. *Wilhelm Altmann*

✶ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ✶

OPER

ANTWERPEN: Außer ein paar gelungenen Neueinstudierungen — »Carmen«, »Orpheus« und »Winternachtsdroom« von *August De Boeck* — brachte die zweite Hälfte der Spielzeit in der flämischen Oper die Erstaufführungen von Strawinskijs »Feuervogel« und Ravels »Daphne und Chloe« in geradezu vollendeter Wiedergabe. Das größte Ereignis der letzten Wochen bildete die hiesige Erstaufführung von Richard Strauß' »Rosenkavalier« unter *Julius J. B. Schrey. Octavie Belloy* in der Titelrolle hielt sich auf ansehnlicher künstlerischer Höhe. Das Werk wurde hier vom Publikum begeistert aufgenommen. Der außergewöhnliche Erfolg wird der Opernleitung ein Fingerzeig sein, weitere Strauß-Opern zu bieten, die vom Publikum ersehnt und freudig begrüßt werden. — Plötzliche Erkrankung eigener Künstler bescherte uns zwei deutsche Sängerinnen als Gast. *Julie Schützendorf-Koerner* gab eine wundervoll erfaßte Marschallin im »Rosenkavalier« und eine ganz hervorragende Senta im »Fliegenden Holländer«. *Alice Beitz* errang sich einen sehr herzlichen Erfolg mit dem con brio gespielten Titelhelden im »Rosenkavalier«. Der ausgezeichnete holländische Wagnersänger *Jacques Urlus* absolvierte ein paar Gastspiele und wurde stürmisch gefeiert.

Hendrik Diels

BRAUNSCHWEIG: *Joan Manéns* »Der Weg zur Sonne«, die vierte *Uraufführung* der Spielzeit, wird keinen nachhaltigen Erfolg haben. Das Werk trägt alle Schwächen seiner Entstehungszeit (1914). Die Gegenwart aber neigt vom Impressionismus immer deutlicher zu logisch-organischer als der näheren und einfacheren Kunst. Dem Text entsprechend, der die uralte Wahrheit von dem fruchtlosen Streben nach höchster Vollendung schildert, bewegt sich die Stimmungsmusik mit stark neu-romantischem Einschlag in ewigem Einerlei, nur von wenigen, kurzen Ensemblesätzen, Chören und einer kunstvollen freien Fuge vor dem Nachspiel unterbrochen. Fortwährender Taktwechsel staut den Rhythmus. Das Wort übernahm die Herrschaft, Anklänge an Wagner, Puccini und Pfitzner finden sich häufig, schließen also das persönliche Gepräge aus. Man sah dem Werke mit großen Hoffnungen entgegen, die sich aber nicht erfüllten. Der Komponist ist dem Intendanten *L. Neubeck*, *Mikorey* und *Strohbach*, die alle Mitwirkenden für die schweren, undankbaren Aufgaben erwärmten und die Wiedergabe mit gewissenhafter Sorgfalt vorbereiteten, zu Dank verpflichtet. Als Hauptdarsteller verdienen Erwähnung: *Albine Nagel, Mary Wallas, C. Raßlag-Sarten, Rich. Stüber, Herm. Eck, P. Lorenzi, A. Jellouschepp.* Die vorzügliche Aufführung selbst fand reichen Beifall.

Ernst Stier

BREMEN: Nach der ersten vor einigen Jahren hier aufgeführten Oper von *Manfred Gurlitt*, Die Heilige, bedeutet der *Wozzek* einen großen Schritt vorwärts zur Klarheit in der musikalischen Struktur. Damals ein gleichmäßiges Dickicht von Motiven und Orchesterfarben, heute ein durchsichtiger, leichter Kammerorchestersatz, der die Singstimmen mühelos trägt und die Handlung in jeder Phase mit verstehendem, lebendigem Ausdruck seelisch untermalt. Der atonale Charakter dieser Musik und die Freiheit in der linearen Stimmenfortschreitung beseitigt doch nicht ganz die Prinzipien der Diatonie, und das nur-koloristische Klangwirken ist der geistig scharfen Charakteristik der Menschen und der Seelenvorgänge gewichen. Auch Schrekers charakterloses Farbengeflimmer und seine Textentgleisungen liegen nun hoffentlich für immer hinter uns. Gurlitts Wozzek verrät kühlen, klaren Musik- und Kunstverstand, der einen Text von dramatischer Schlagkraft und starker innerer Mitleidsglut musikalisch auszudeuten vermag. Von seinen achtzehn Szenen hat jede ihren eigenen Klangcharakter, ihr besonders zusammengesetztes Orchester, in der Regel das kleine Kammerorchester. Darüber liegt die Singstimme unbehindert. Im Orchester ist Gurlitt Meister; dagegen sind die Singstimmen im Konversationsstil mehr unruhig und sprunghaft, als ausdrucksvoll; keine leichte Aufgabe für die Sänger. Um so mehr muß anerkannt werden, bis zu welchem Grade seelischer und geistiger Plastik der Sänger des Wozzek, *Theo Thement*, seine Rolle auch gesanglich herausarbeitete. Unterstützt wird die dramatische Ausdruckskraft des Orchesters durch die Einbeziehung unpersönlicher menschlicher Stimmen in seinen musikdramatisch untermalenden Aufgabenbereich. Im Mittelpunkt dieser Aufgabe steht das Seelenleben des einfachen, von Ahnungen und Gespensterfurcht geplagten Soldaten, den die Untreue seiner Geliebten völlig aus dem seelischen Gleichgewicht bringt

und zum Mörder macht. Dieses Schicksal sucht Gurlitt dadurch zu vertiefen, daß er es zum Symbol des Volksschicksals macht, das in dumpfer Ergebenheit sein Armutsschicksal trägt und die ganze ergreifende Handlung wie in einem unterbewußten, unhörbaren, nur zu Beginn und am Schluß der Oper in die Worte »Wir armen Leut'! Wir armen Leut'!« ausklingenden cantus firmus begleitet. Diese Symbolik ist leider unwahr. Wozzeks Schicksal ist pathologisch begründet und ein Einzelfall, der nicht so verallgemeinert werden kann. An diesem inneren Widerspruch liegt es auch, daß das Werk, das nach dem ersten Teil trotz der atonalen Haltung der Musik, tiefe, unzweideutige Wirkung ausübte und Zustimmung erfuhr, im weiteren Verlauf an Wirkung einbüßte. Trotzdem hielt der Beifall bis zum Schluß ohne jeden Widerspruch an, so daß schließlich der Komponist, der Regisseur (Intendant *Becker*) und die Hauptdarsteller immer wieder herausgerufen wurden. Der Publikumserfolg der Uraufführung steht damit fest. Ob er ihm auch auswärts treu bleibt, ist abzuwarten. *Gerhard Hellmers*

DORTMUND: »Das Fest des Lebens«, ein tragisches Opernwerk des viel zu wenig anerkannten und aufgeführten Münchener Komponisten *Wilhelm Mauke*, der noch besonders durch »Thamar« und »Die letzte Maske« die Bühne bereichert hat, hatte in Dortmund einen schönen Erfolg. Nach einem vorzüglichen Textbuch, von *Beatrice Dovsky*, der Librettistin von Schillings' »Mona Lisa«, geschrieben, das nur in der Exposition zu episch, im Schlußakt etwas zu kraß geraten ist, gelang Mauke hier eine lebensvolle Partitur, deren Gegensätze zu bewundernswerter Einheitlichkeit verschmolzen sind. Wagner und Strauß waren natürlich auch hier die Paten; doch die Musik bietet viel blühende Eigenwerte, dionysischen und tragischen Unterstrom, wirkungsvoll instrumentiert, mit Bühnenmusik. Die Handlung führt in das alte Brügge um 1585, zur Zeit der spanischen Fremdherrschaft. Der Gouverneur Don Ruy Alvarez, ein Neffe Herzog Albas, feiert seine Verbindung mit der blonden Flämin Godwine vom Kloster der Beguinen als »Fest des Lebens«. Ihr Jugendfreund Joris, Anführer der Geusen, der Verschwörer gegen ihn, stört es und findet selbst den Tod. Den letzten Sieg über Ruy behält ein finsterer Fährmann, der »schwarze Tod«, der die Stadt heimsucht und den die alte Weise »Media in vita« und die Glocken mit ihrem »Tod im Vlanderland« ankünden. Neben den dramatischen Zügen zeigt das Werk auch schöne lyrische Kräfte, besonders am Schluß des ersten Akts, mit einem Liebesduett im dritten und einem eindrucksvollen Zwischenspiel, das »Stimmen der Nacht« symbolisiert.

Das Werk fand durch *W. Aron* (Regie), *Hans Wildermann* (Bühnenbild), *W. Moog* (der eine prächtige Leistung als Ruy bot), Kapellmeister *C. Wolfram*, den Chor und das vorzügliche städtische Orchester eine tüchtige Wiedergabe. Möchte es nun mit den anderen Werken Maukes, der nächstes Jahr die Sechzig erreicht, seinen Weg machen.

Theo Schäfer

DÜSSELDORF: Die Vorbereitungen zum »Ring« scheinen alle Kräfte in übergroßem Maße zu beanspruchen. Denn selbst die wenigen Neueinstudierungen standen größtenteils nicht auf sonderlich hoher Stufe. Eine rühmliche Ausnahme bildete allerdings die in vielem sehr fein gelungene »Bohème«. Prinz *Raden Mas Jodjana* zeigte in javanischen Tänzen die verblüffend hohe Ausdruckskraft einer uns fast unbekannten Kunst. Und *Yvette Guilbert* bewies von neuem, daß ihr geniales Gestaltungsvermögen noch immer durchaus jugendlich wirkt.

Carl Heinzen

GENF: Von der Krise, die heute die Opernhäuser durchmachen, blieb auch das Genfer Grand Théâtre nicht verschont, und man spricht seit Monaten davon, das Haus für die nächste Saison zu schließen. Die Kunst würde dabei kaum etwas verlieren, da uns seit Jahren ein veraltetes Repertoire von belanglosen Opern und Operetten in mittelmäßiger Aufführung geboten wird. Einzig künstlerisch hochstehende Gesamtgastspiele, wie die des russischen Balletts *Diaghilews*, der *Wiener Oper* mit *Franz Schalk* oder der italienischen Truppe des *Settimo Indelicato*, erwiesen sich als zugkräftig. Eine Art Auferstehung erlebte die kaum mehr beachtete und der Beachtung werte Genfer Oper mit einer deutschen Aufführung von Tristan und Isolde. Die nachhaltige Wirkung ging in erster Linie vom Züricher *Robert F. Denzler* aus. Denzler ist nicht nur unser bester Theaterkapellmeister, sondern auch ein hervorragender Wagner-Interpret. Aus genauester Kenntnis der Partitur und ihres Geistes gestaltete er das Werk ungemein lebendig, geschmeidig und aufs feinste abgestuft

Unter seiner Leitung musizierte das *Orchestre romand* mühelos und mit stärkster Anteilnahme. Von den Solisten seien vor allem *Margarethe Bäumer* aus Stuttgart als Isolde und *Maria Mülkens* als Brangäne hervorgehoben. *R. Ritter* sang den Tristan, *W. Hiller* den Marke, *W. Bockholt* den Kurwenal und *R. Schmid-Bloß* den Melot. *Willy Tappolet*

GERA: Im Reußischen Theater gelangte die einaktige Oper »Der Zauberer« von *Roderich v. Mojsisovics* zur *Uraufführung*, ein Werk, das eine willkommene Bereicherung auf dem Gebiete des musikalischen Lustspiels darstellt und es verdient, seinen Weg über alle deutsche Bühnen zu machen. Der Komponist fand einen passenden Stoff bei Cervantes. In dem amüsanten Zwischenspiel »Die Höhle von Salamanca«, das der Dichter des »Don Quichotte« schrieb, wird in derb-possenhafter Aufmachung das unerschöpfliche Thema des betrogenen Ehemannes behandelt. Aus allen Nöten, die den bei diesem lustigen Ehespuk Beteiligten erwachsen, führt nur die Verschlagenheit eines fahrenden Scholaren heraus, der in jener mit den Fäden des Geheimnisvollen umsponnenen Höhle von Salamanca teuflische Kniffe lernte. Der Komponist, der auch der Verfasser des Textbuches ist, brachte mit glücklicher Hand die Lichter des Humors und des Ulks, die in der Vorlage angezündet sind, zu intensivem Leuchten bei knappster, wirkungsvollster Gestaltung der Handlung selbst. Der feinsinnige Musiker fand zur Erfüllung seiner Aufgabe ausgezeichnete tondichterische Ausdrucksmittel, und so war das Ergebnis seiner künstlerischen Arbeit eine Buffo-Oper von Rang. Das Werk, das auch eigenartigen Tonzusammenklängen nicht aus dem Wege geht, steht in seiner Gesamtheit im Zeichen einer genußreichen Melodik. Um die Aufführung, die als voller Erfolg zu werten ist, machten sich *Ralph Meyer* als Leiter des trefflichen Orchesters, sowie *Arthur Maria Rabenalt* als Spielleiter und *Hans Blanke* als Gestalter des Bühnenbildes hervorragend verdient. Reife Kunst bot die Schar der Darsteller: *Lillian Ellerbusch*, *Käte Benad*, *Hans v. Stenglin*, *Alfred Voigt*, *Karl Heinz Barth* und *Walter Hageböcker*. *Carl Zahn*

HAMBURG: Die Oper des Stadttheaters, auffällig nur mit der Lauheit der Entschließungen und der Dürftigkeit des Spielplans, hat mit der Beachtung des »Don Carlos« von *Verdi* für wenige Tage doch das Interesse musikalischer Kreise wachgerufen. Die Oper, einsame Station zwischen »Maskenball« und »Aïda«, war nach Hamburg überhaupt nicht gelangt, scheint aber, ungünstig von Darlegungsart (*W. Wolffs* im Musikalischen, *Elschners* im Szenischen), von Besetzungsmängeln und der Enge der provisorischen Vorstadtbühne tangiert, festen Fuß hier nicht erlangen zu sollen. Man gab hier nicht die fünfaktige, für ein Pariser Ausstellungsjahr (1867) bestellte Fassung, die bald hernach in Bologna (unter Mariani) erst kräftigere Spuren hinterließ, sondern die für Wien lange nach der »Aïda« vorgenommene Kürzung auf vier Akte, die den vorderen Akt mit Jagdklängen im Walde von Fontainebleau fallen läßt, das große Peregrina-Ballett streicht und gelegentlich im Restlichen auch kleine Überarbeitungen erkennen läßt. Das große Autodafé-Gemeinschaftsstück (ganz im Sinne der »Großen Oper«, gewollt musikalisch) ebenso wie das zweite »Maskenball«-Final schon ein Vorläufer des zweiten »Aïda«-Finals, kam in Hamburg am kärglichsten abgespeist davon. Das ebenso wie fünf andere Carlos-Opern (von Cona, Ferrari, Moscuzza, Nordal, Cuzzola) den Schiller-Stoff vorwiegend »theatralisch« ausnützende »Libretto« hat Verdi zu einigen gewaltigen Inspirationen gleichwohl verholfen, die jenen Geist andeuten, der ihn später die Einflüsse eines neuen Kunstklimas konsequenter betonen hieß. Philipps Monolog und das Duo mit dem Kardinal stehen da obenan als Äußerungen, die geschärft sind mit neuzeitlichen Waffen des Geistes. Die Erscheinung Karls V. — wo gleichfalls wie zu Anfang Verdis Bühneninstinkt aufleuchtet — war hier weislich unterdrückt worden. Unter den Leistungen standen *Marowskys* Philipp und *Guttmanns* Kardinal obenan, indes die weiblichen Hauptrollen (*Land*-Elisabeth, *Kalter*-Eboli) Fehlbesetzung hatten. Carlos-*Günther*, *Degler*-Posa um so annehmbarer. — Das tragische Ende des Heldenbaritons *Wilhelm Buers* hat, da Buers als Neuerwerb mit ins neue Haus einziehen sollte, die Verlegenheiten der Leitung gemehrt. Daß diese selbst um einen Verwaltungsdirektor sozusagen »patriarchalisch« sich ergänzte, erwies sich als Irrung. Man sucht einen anderen.

Wilhelm Zinne

KÖLN: Die Oper brachte zum ersten Male unter *Eugen Szenkars* feinnerviger Stabführung die Alkestis von *Egon Wellesz*, deren szenische Möglichkeiten in der Chorführung und tänzerischen Belebung von dem Gast-

regisseur *H. E. Mutzenbecher* nicht ganz erschöpft wurden. Als *Uraufführung* folgte »Die Opferung des Gefangenen« von Wellesz, ein kultisches Drama für Tanz, Sologesang und Chöre, dem das einzige aus vorkolumbischer Zeit erhaltene, altmexikanische Schauspiel, nach der Übersetzung von Eduard Stucken, zugrunde liegt. Das Ballett Achilleus auf Skyros, die Alkestis und die Opferung möchte Wellesz als eine Art Trilogie betrachten, unter dem verbindenden Gedanken des Heroenkultus, wobei ihm auch die Opferung, über die ethnische Bedingtheit hinaus, soviel wie eine Vorform des griechischen Dramas bedeutet. Das Werk bringt in einer feierlichen Handlung, welche die Opferung des dem Tode verfallenen Feindes zur Heldenverehrung steigert, ein ausgedehntes Zeremoniell von Kriegstänzen, durch das der Held noch einmal im Spiel allen Glanz und Ruhm seines Lebens genießen darf. Die Musik löst sich vom Exotischen des Stoffs, ist flächenhafter als in der Alkestis, aber ebenso obstinat im Rhythmus und erreicht damit eine starke Form. Ein neuer Stil für das Tanzschauspiel, wie man aus der Vermischung mit opernhaften Mitteln erwarten könnte, entsteht nicht, vielmehr sind die gesungenen Reden — Feldherr, Minister und Schildträger sind die Wortführer der feindlichen Parteien — so natürlich und sinngemäß mit der Tanzzeremonie verbunden, daß die Handlung wie etwas von selbst Gegebenes, Einmaliges anmutet. *Fritz Remond* hatte das Ballett farbig und wirkungsvoll in Szene gesetzt.

Walther Jacobs

KÖNIGSBERG: Das Königsberger Stadttheater hat mit seinen Erst- und Uraufführungen nicht immer so viel Glück gehabt wie diesmal, da es das musikdramatische Erstlingswerk eines heimischen Komponisten aus der Taufe hob. *Otto Beschs* Operneinakter »Arme Ninetta«, . . . den es in einer achtbaren (von *Klaus Nettstraeter* temperamentvoll dirigierten) Aufführung herausbrachte, errang einen großen unbestrittenen Erfolg; ja, man kann sagen, seit Nicolais »Lustigen Weibern« und der »Bezähmten Widerspenstigen« von Götz ist kein wertvolleres Opernwerk eines Ostpreußen über die Bühne gegangen. Der Komponist ist zur Zeit (trotz Tiessen, James Simon, Laurischkus und Otto Fiebach) Ostpreußens stärkstes tonkünstlerisches Talent, ein Musiker, der im romantischen Impressionismus wurzelt und sich bewußt allen atonalen Neuerungen verschlossen hat. Er ist der eigentliche Nachfahr eines Adolf Jensen; in ihm lebt aber auch etwas von der Phantastik E. T. A. Hoffmanns, den er auch in einer vielgespielten Orchesterouvertüre verherrlicht hat. Als Harmoniker bekennt er sich zum alterierten Akkordwesen Thuilles und der französischen Impressionisten; der Melodiker gemahnt zuweilen an die frische Ursprünglichkeit der Böhmen. Trotzdem ist seine Musik überall eigen gewachsen, Stimmung und Rausch leben in ihr. Jene erwächst aus inniger Versenkung ins Walten der Natur, dieser bleibt stets in den Grenzen edler Schwärmerei. Man spürt, hier ist Impressionismus wirklich einmal Herzenssache geworden. *Kurt Münzers* ebenso knappes wie wirksames Buch behandelt das Schicksal einer Frau, die, ihrem rohen Mann entfremdet, ein eben aufkeimendes neues Glück, das ihr der gerade ankommende Freund, der deutsche Dichter, bringen möchte, mit ihrem Leben bezahlt. In den Fluten venezianischen Wassers sucht sie Erlösung. Die dramatische Gedrungenheit dieses Buches und die glückliche Gegensätzlichkeit seiner Stimmungen geben dem Komponisten Gelegenheit, sich überall frei zu entfalten. In Otto Beschs Musik leben alle Wunder Venedigs, pocht der Pulsschlag heißer und ursprünglicher Empfindung. Ob sie aus der Kehle des Gondelsängers erklingt, der das Volkslied von der »armen Ninetta« über den Kanal trägt, ob sie lärmend und leichtfertig Andrea, den lokkeren Ehemann, umgibt oder endlich das Liebeswunder, das zwischen Diana, der Frau, und Robert, dem Freunde, erblüht, mit aller Inbrunst zu tönendem Leben erweckt — sie ist immer echt, immer rhythmischer und melodischer Grazie voll, immer von feingeäderter Klanglichkeit; sie zerfließt nie, sondern strebt stets nach festen Formen. Volksgesang über den Wassern, Sternennacht am venezianischen Himmel, Liebeslust und -leid tönen hier in einem einzigen Crescendo auf, und durch das Ganze klopft der Pulsschlag eines warmen Musikantenherzens, das Natur und Menschenschicksal ganz in Musik aufgehen läßt. An deutschen Opernbühnen klagt man so sehr über Mangel an neuen zugkräftigen Werken. Hier ist eines, mit dem man es versuchen sollte; es wird den Versuch lohnen!

Erwin Kroll

LEIPZIG: Ziemlich spät hat die Leipziger Oper eine Ehrenschuld an dem verstorbenen *Ferruccio Busoni* eingelöst. Man sollte es kaum glauben, daß in der Stadt, in der Busoni

seine Hauptverleger hat, erst jetzt Bühnenwerke seiner Komposition erstmalig zur Aufführung gelangten. Man hatte dazu »Turandot« und »Arlecchino« ausgewählt, und damit jedenfalls diejenigen Werke Busonis, die am ehesten auf ein breites Publikum ihre sichere Wirkung ausüben. Um eine solche Wirkung zu erzielen, ist allerdings ein Stil der Darstellung zu wählen, der die Heiterkeit dieser Stegreifspiele (nicht umsonst setzt Busoni auf beide Werke die Gattungsbezeichnung »La nuova Commedia dell' Arte«!) ins rechte Licht rückt. Darin scheint *Gustav Brecher*, der die »Turandot« selbst dirigierte und die Inszenierung beider Werke überwachte, anderer Ansicht zu sein. Bei ihm werden die lyrischen Momente mehr in den Vordergrund gestellt, und auf diese Weise erhalten die Werke eine gewisse Schwere, die sie in ihrer Wirkung beeinträchtigt. War also der Regisseur *Walther Brügmann*, dessen Element eigentlich gerade das Burleske ist, dieses Mal wohl etwas behindert, seine ursprünglichen Ideen in die Tat umzusetzen, so konnte man wieder Freude haben an der äußersten musikalischen Präzision, mit der Brecher die Partitur der »Turandot« erklingen ließ, wie auch an dem Dirigenten des »Arlecchino« *Oskar Braun*, der mit dieser Leistung seine Stellung an der Leipziger Oper ganz wesentlich gefestigt hat.

Adolf Aber

MÜNCHEN: Wir erleben eine Renaissance der Ballettpantomime. Der Geist Noverres und Angiolinis ist auferstanden. Nach Bartók, Bittner, Casella, Strauß, Strawinskij, Wellesz und wie sie alle heißen mögen, ist nun auch *August Reuß* unter die Ballettkomponisten gegangen. Seine einaktige Ballettpantomime »Glasbläser und Dogaressa«, die durch die Staatsoper zur sehr erfolgreichen *Uraufführung* kam, ist auf einem alten Motiv der Künstlerdichtung aufgebaut: ein Künstler gewinnt durch seine Kunst die Liebe der Angebeteten. Die drei Bilder der phantastisch-romantischen Liebesgeschichte sind knapp gefaßt und bieten reiche Gelegenheit zu tänzerischer Entfaltung. Reuß benutzt ausgiebig die mannigfaltigen Tanzformen des 17. Jahrhunderts und weiß sie mit erlesenem Geschmack und in schönem Maßhalten in ein neuzeitliches Gewand zu kleiden, wobei seine stets aparte und farbige Harmonik reizvolle Wirkung übt. Seine Erfindung fließt frei und natürlich, das kleine Orchester ist klingend und durchsichtig behandelt. Unbedingte Ehrlichkeit ist das Signum des Ganzen. Wie immer bei Reuß: man fragt nicht viel nach alt oder neu, tonal oder atonal, nach Stil und Schule, man hat die bestimmte Empfindung, so und nicht anders muß es eben sein. Der musikalische Leiter *Hugo Röhr* brachte die Neuheit rhythmisch straff und schwungvoll heraus, während die Bühne noch die letzte harmonische Abrundung vermissen ließ. — Eine Freischütz-Neueinstudierung stellte den bescheidenen Tribut der Staatsoper an das Weber-Gedenkjahr dar. Die Gestalter des Bühnenbildes *Leo Pasetti* und *Adolf Linnebach* bekannten sich zu einem gesunden kräftigen Realismus, in der richtigen Erkenntnis, daß man einem Werke, dessen zwingende Bühnenwirkung nicht von der Handlung, sondern vom Milieu ausgeht, nicht mit Vorhängen und futuristischen Farbenklecksen beikommen kann. *Max Hofmüller* als Spielleiter verstand mit bewundernswerter Kraft und Anschaulichkeit die unerhörte Plastik der szenischen Gebärde der Weberschen Musik in sinnreiche Bühnenbewegung umzusetzen. *Hans Knappertsbusch* hatte das Werk in seiner bekannten Gewissenhaftigkeit einstudiert und vermittelte die Partitur in kultiviertem Vortrag von höchster Vollendung. Über einzelne Tempi kann man allerdings wesentlich anderer Meinung sein. Die vier Hauptrollen waren mit *Felicie Hüni-Mihacsek*, *Martha Schellenberg*, *Fritz Krauß* und *Paul Bender* glänzend besetzt.

Willy Krienitz

NEAPEL: Der dürftige Spielplan der San Carlo-Oper weist in der Saison 1925/26 nur zwei Erstaufführungen auf, die aber beide keine Uraufführungen sind. Die »Cavalieri di Ekebir« von *Zandonai* sind hier schon anläßlich der vorjährigen Mailänder Uraufführung erwähnt worden, die »Carnasciali« von *Guido Laccetti* hingegen nicht, obwohl sie die Uraufführung April 1925 in Rom erlebten. Laccetti, der in Neapel 1879 geborene Sohn eines berühmten Chirurgen, ist Professor der Kompositionslehre am Konservatorium in Palermo. Seine vorhergehenden Opern »Hoffmann« (1912) und »Miracoli« (1915) hatten in Neapel Erfolg, ohne weiterzudringen. Die »Carnasciali« sind mit großem, berechtigtem Beifall aufgenommen worden. Die Bedeutung der Oper scheint mir vor allen Dingen darin zu liegen, daß sie den Tendenzen einer italienischen Opernrenaissance huldigt. So wie man in Deutschland und Österreich ruft: »Zurück zu Mozart«, so ruft man in Italien

»Zurück zu Verdi«, natürlich dem Verdi der Aïda, des Othello und des Falstaff. Die Unfruchtbarkeit der Richtung Pizzetti-Alfano für die italienische Oper wird nur noch von einer kleinen Minderheit geleugnet. Und da Leoncavallo und Puccini tot sind, da man weder auf Mascagni noch auf Franchetti mehr Hoffnungen setzt, so blieben den Italienern zwei Komponisten, Zandonai und Giordano. An ihre Seite tritt Laccetti. So wie Giordano sein Werk »Das Mahl der Spötter« den wirksamen Versen Sem Benellis und der heutigen Vorliebe der Italiener für nationale Stoffe anvertraut hat, so wählt Laccettis Librettist Giovacchino Forzano einen Florentiner Renaissancestoff, der mit heiterem Karnevalstreiben einsetzt und mit der Tragik eines Doppelmordes endet. Die Musik Laccettis, die in der Orchestrierung an die modernen Franzosen erinnert, ist melodiös, ohne je banal zu sein. Für einen Heldenbariton mit dramatischer Wucht der Stimme und des Ausdrucks ist überdies im Ilario eine unvergleichlich dankbare Aufgabe geschaffen. Die Oper dürfte ihren Weg machen. Das Weitere wird von der Schöpferkraft des 57jährigen Komponisten abhängen. *Maximilian Claar*

STUTTGART: Erstaufführungserfolg hatten »Die Gezeichneten« von *Franz Schreker.* Mit ihnen erschien der Name des Komponisten nach längerer Zeit wieder auf dem Spielplan. Man sollte meinen, daß sich der Besitz dieses phantastischen, dem Bedürfnisse des Publikums nach stark romanhaften Stoffen nachgebenden Stückes für das Theater lohnen wird. Eine den höchsten Anforderungen an zeitkostümliche Treue entsprechende, zugleich aber auch das geübte Auge des Künstlers in der Auswahl und Mischung der Farben erkennen lassende Inszenierung bediente sich der Entwürfe von *Bernhard Pankok.* Zu voller Geltung kam das Schrekersche Orchester und zwar durch *Ferdinand Drosts* Verdienst. An diesem Teil der Ausführung konnte man fast noch mehr Befriedigung haben, als an dem gesanglichen Teil, was aber keineswegs die Hauptrollen betrifft (*Margarete Bäumer* als Carlotta, *F. Windgassen* als Alviano, *H. Weil* als Tamare), sondern auf jene wohlbekannten kleinen Mängel geht, die stets noch vorhanden sind, wenn das Werk zu neu ist, um sämtlichen Mitwirkenden in Fleisch und Blut übergegangen zu sein. *Otto Erhardt* fand die richtigen Mittel und Wege, in den besonderen Charakter der Oper einzudringen, wobei er mit Ideen nicht sparte. Der Komponist war Zeuge der beifälligen Aufnahme seiner Schöpfung, doch war der Grad der Begeisterung etwas niederer als in jenen Jahren, da man den »Schatzgräber« hier gab. *Alexander Eisenmann*

WIEN: In der Staatsoper scheint man es endgültig aufgegeben zu haben, aus der trostlosen künstlerischen und materiellen Situation einen Ausweg zu suchen. Der Direktor *Franz Schalk* will, ähnlich wie Wotan, offenbar nur Eines noch: das Ende, das Ende. Man frettet sich mit dem abgespielten Puccini-Verdi-Wagner-Repertoire weiter, nützt im Augenblick die Zugkraft der Jeritza und legt im übrigen die Hände in den Schoß. Die Künstler- und Arbeiterrepublik der Volksoper wieder krankt an den inneren Mängeln ihrer Organisation; das schöne Wort von der »Arbeitsgemeinschaft« maskiert einen Zustand, bei dem wenig gearbeitet und noch weniger Gemeinschaft gehalten wird. Das Orchester intrigiert gegen das Solopersonal, der Chor gegen das Orchester und die Bühnenarbeiter gegen alle Teile. Den leitenden Kapellmeister *Leo Kraus* aber trifft die allgemeine Mißgunst, weil er zu fleißig gewesen ist. Insbesondere hat er mit einem Busoni-Strawinskij-Abend die Teilnahme der musikalisch interessierten Kreise geweckt; und das kann ihm Gevatter Chorsänger und Kulissenschieber nicht vergessen. So zwar, daß der Groll der ganz Kleinen diesen nichts weniger als überragenden Kapellmeister zum großen Märtyrer stempelt. Die letzte Novität, die deutsche *Uraufführung* der »Halka« von *Moniuszko,* wendet sich an die polnischen Kreise der Stadt und soll dem Personal der Volksoper Brücken nach Warschau und Kattowitz bauen. »Halka« ist eine Altersgenossin des »Lohengrin« und trägt ihr Santuzzaschicksal in bewährtem, aber recht altmodischem Opernstil. Sie genießt den Ehrentitel einer polnischen Nationaloper, einen Ruf, den sie ihren rassigen Mazur- und Krakowiakrhythmen und vielleicht noch mehr dem Mangel jeglicher ernster Konkurrenz aus älterer oder jüngerer Zeit zu danken hat. Die Aufführung erhielt durch *Emil Mlynarski,* den Direktor der Warschauer Oper, und durch deren Oberregisseur *Henryk Kawalski* das bemerkenswerte künstlerische Gepräge. Jener ist ein Musiker von hinreißendem Temperament, dieser brachte mit den farbenprächtigen Nationalkostümen auch den willensstarken Geist mit, der die verzagenden Kräfte der Volksoper belebte. *Heinrich Kralik*

KONZERT

ANTWERPEN: Die letzten Wochen haben ein paar interessante Ur- und Erstaufführungen gebracht. Die »Maatschappij der Nieuwe Concerten«, unter der Leitung von *Lode De Vocht*, machte die Antwerper mit dem Oratorium »Le Roi David« von Arthur Honegger bekannt. Mit der Interpretation eines eigenen uraufgeführten Klavierkonzertes in D errang sich der junge Antwerpener Tonsetzer *Marinus De Jong* einen sehr herzlichen Erfolg. *Bruno Walter* introduzierte hier Mahlers reizende 4. Sinfonie. *Vera Janacopulos* sang den Solopart im letzten Satz. Ferner war hier das vollständige *Lamoureux-Orchester* (Paris) unter seinem Dirigenten *Paul Paray* zu Gast mit Werken von Wagner, Schumann und Ravel (»La Valse«). Fesselnd wirkten in den Sinfoniekonzerten der »Koninklijke Maatschappij van Dierkunde« die »Impressioni dal Vero« (2. Teil) von G. Francesco Malipiero. Neu für Antwerpen waren auch »La Tragédie de Salomé« von Florent Schmitt, Ravels »Rapsodie espagnole« und die Suite »Tableaux grecs«, ein reizendes Opus des griechisch-belgischen Tonsetzers *Armand Marsick*. Von flämischen Komponisten wurden aus der Taufe gehoben: zwei neue sinfonische Dichtungen vom hervorragenden hiesigen Dirigenten und Tonsetzer *Flor Alpaerts*, »Avondschemering« (Abenddämmerung) und »Pallieter«, ein breit angelegtes, dreiteiliges Orchesterwerk nach dem gleichnamigen Roman von Felix Zimmermans; »Vuurwerk« (Feuerwerk) von *Maurits Schoemaecker*, »Die Elfen« vom Gilson-Schüler *J. Strens* und die »Erste Symphonie« von *J. Toussaint De Sutter*. Im Rahmen eines vom hiesigen Tenorsänger und mutigen Vorkämpfer unserer nationalen Tonkunst, *Edmond Borgers*, veranstalteten Konzert erklangen, unter der Stabführung des jugendlichen Dirigenten *Leo Van den Broeck*, eine hübsche Orchestersuite »Heide-Schetsen« (Heide-Skizzen) von *Arthur Meulemans*, eine mächtige sinfonische Dichtung »Perseus« von *Jef Van Hoof* und ein paar recht interessante Orchesterlieder von Alpaerts, Van Hoof, Gilson und Van den Broeck. Das eindrucksvollste Ereignis der beiden letzten Konzertmonate war die Erstaufführung von Vincent d'Indys »Chant de la Cloche« mit dem »*Arti Vocali*«-Chor und den Solisten *Gabriel Paulet* (Paris) und *G. Martinelli* (Paris) unter *Flor Alpaerts*' Leitung. *Bronislaw Huberman* spielte ein Konzert in der Flämischen Oper mit Werken von Bach, Beethoven (Kreutzer-Sonate), Mendelssohn und Karol Szymanowsky. Ein paar Gastkonzerte wurden geleitet von *Evert Cornelis* (Utrecht), *François Rasse* (Lüttich) und *Pierre Sechiari* (Marseille). Zwei sehr gute Oratorien-Aufführungen mit dem »Cäcilia«-Chor unter *Lode De Vocht* — Händels »Messias« und um die Osterzeit Bachs »Mathäus-Passion« — sind ebenfalls zu verzeichnen. *Hendrik Diels*

BADEN-BADEN: Unter den 67 aufgeführten Werken der vergangenen Konzertsaison waren von neueren Komponisten vertreten: Igor Strawinskij (Pulcinella-Suite, Geschichte vom Soldaten), Bela Bartók, Max Butting, Friedrich Häckel, Honegger, Debussy, von denen besonders Strawinskij und Bartók das Publikum am wenigsten zu überzeugen vermochten. Sichtlich an Boden gewonnen hat Max Reger, dessen Kompositionen für Orgel, großes Orchester und Kammermusik einen sehr breiten Raum im Programm einnahmen und einen verständnisvollen und lebhaften Widerhall fanden. Im Mittelpunkt des Interesses aber stand Beethoven, dessen sämtliche Sinfonien zu Gehör kamen und in der Neunten unter Mitwirkung des städtischen gemischten Chores einen grandiosen Abschluß fanden.

Von bekannten Solisten kamen in diesem Winter nach Baden-Baden: *Alfred Hoehn*, *Lonny Epstein*, *Bela Bartók*, *Riele Queling*, *Vasa Přihoda*, *Rehfuß*, *Walther Kirchhoff*, *Battistini*, *Olga Blomé*, *Alberta Gortner*, *Rose Walter*. Wertvolle Kammermusik boten: Das *Zika-Quartett*, das *Wiesbadener Trio*, das *Baden-Badener Kammermusikquartett*, außerdem ist zu nennen ein interessanter Sonatenabend von *Margarethe* und *Alphons Stennebrüggen*. Von größeren Chorwerken gelangten zur Aufführung: unter *Karl Salomons* Leitung das »Alexanderfest« von Händel, Missa Solemnis von Beethoven, ausgeführt vom städtischen gemischten Chor, sowie das Oratorium von Othegraven »Das Marienleben« unter *Otto Schäfer*, ausgeführt vom »*Cäcilien-Verein*«. Als dankenswerte Einrichtung erwiesen sich die Volks-Sinfoniekonzerte unter *Paul Hein*. Die Orgel kam herrlich zur Geltung an drei von *Karl Salomon* veranstalteten Orgelkonzerten, der außerdem mit einem zwölfteiligen Vortragszyklus über den »Bau des musikalischen Kunstwerks« sich den ungeteilten Beifall der Baden-Badener Musikfreunde errang.

Der Kampf um die Neubesetzung des Dirigentenpostens hat vorläufig insofern seinen Ab-

schluß gefunden, als Musikdirektor Paul Hein einstweilen noch den Taktstock weiterführen wird. *Inge Karsten*

BASEL: Wohl die künstlerisch bedeutsamste Veranstaltung der letzten Monate bildete ein von der *Internationalen Gesellschaft für neue Musik* (Sektion Schweiz) gebotenes Kammerorchester-Konzert, dem *Hermann Scherchen* ein ebenso souverän gestaltender wie begeisterter Führer war. Unter solistischer Mitwirkung von *Walter Frey* (Klavier), *Walter Kägi* (Violine) und *Werner Burren* (Flöte) und ausgezeichneter Ensembleleistung des *Winterthurer Stadtorchesters* wurden Werke von Alexander Tscherepnin, Paul Hindemith, Igor Strawinskij und Rudi Stephan zu vorbildlicher Aufführung gebracht. Von Erstgenanntem hörte man ein feinnerviges »Kammerkonzert für Flöte und Violine mit Begleitung eines kleinen Orchesters«, D-dur, op. 33; Hindemith war durch seine »Kammermusik Nr. 2 (Klavierkonzert) für obligates Klavier und 12 Soloinstrumente«, op. 36 Nr. 1 und Igor Strawinskij durch sein 1925 geschriebenes »Oktett für Blasinstrumente« vertreten. Von Rudi Stephan endlich hörte man die durch Karl Holl aus dem Nachlasse herausgegebene »Musik für 7 Saiteninstrumente« (Streichorchester, Klavier und Harfe), die starken Eindruck hinterließ.

In seinem traditionellen Orchesterkonzert brachte der von *Walter Sterk* geleitete *Sterksche Privatchor*, ein sehr gut dotiertes Ensemble von Frauenstimmen, Joseph Meßners sinfonisches Chorwerk »Das Leben« für Sopransolo, Frauenchor, Streichorchester, Harfe und Klavier, sowie Erwin Lendvais Liederkreis »Der Jungbrunnen« zu erfolgreicher schweizerischer Erstaufführung. *Johanna Mathaei* (Sopran) und *Hans Münch* (Klavier) sowie das Orchester der *Basler Orchestergesellschaft* ergänzten das Gesamtbild glücklich.

Gebhard Reiner

BREMEN: Mit dem Klassikertrio Haydn, Mozart, Beethoven schloß die Reihe der diesjährigen zwölf Philharmonischen Konzerte ab. Haydns Sinfonie Nr. 12, Mozarts D-dur-Serenade und Beethovens Fünfte: eine klassische Gipfelwanderung.

Ernst Wendel, der weitüberragende Dirigent, ist unbestritten die stärkste musikalische Anregerkraft, die Bremen seit Karl Reinthaler besessen hat. Neben Beethoven, Brahms (der langsam zurücktritt) und Bruckner (der langsam, aber sicher in den Vordergrund rückt), brachte er Wetzlers »Assisi«, Suters anspruchsvolles Chorwerk »Le Laudi« und, als vorsichtige Einfühlung in den modernsten Stil, Schönbergs sanft »Verklärte Nacht« und Bartóks Tanzsuite. Neben der Philharmonie bleibt die *Neue Musikgesellschaft* unter *Manfred Gurlitts* Leitung mit Erfolg bemüht, das Zukunftsreich der linearen Kompositionstechnik (eine mehr intellektuelle Angelegenheit) propädeutisch durch die Pflege der älteren Klassiker aufzulockern.

Auf dem Gebiet der Kirchenmusik führt nach wie vor der Domorganist *Eduard Noeszler* mit dem glänzend disziplinierten *Domchor* (die Choräle der Matthäuspassion waren an Kraft und Ausdruck unvergleichlich). Neuerdings werden diese Chorleistungen ergänzt durch die Vorführung selten gehörter alter Meisterwerke der Orgel durch den Organisten der St. Stephanikirche, *Wilhelm Evers*, der mit dem vortrefflichen, höchste Anforderungen erfüllenden Geigenvirtuosen *Georg Herbst* zusammen interessante Programme durchführt; Namen, wie J. Kaspar Kerll, Joh. Pachelbel, Gaetano Pugnani, dazu Tartini und Buxtehude zierten ihr letztes Konzert. *Gerhard Hellmers*

DÜSSELDORF: Die Matthäus-Passion ist bei uns so sehr zum Repertoirestück im bösen Sinne geworden, daß sie am besten einmal für mehrere Jahre abgesetzt würde, um so mehr, als etwa die Johannes-Passion seit mehr als Menschengedenken nicht mehr erklungen ist. Auch sonst war das öffentliche Musikleben noch immer nicht erfreulich. Aber eines läßt doch erleichtert aufatmen: nach zweijährigem Kampf der Einsichtigen ist es endlich gelungen, eine kleine, doch allmächtig sich dünkende Clique von der Unmöglichkeit ihres Experimentes zu überzeugen: *Georg Schnéevoigt* hatte nämlich wirklich nicht die Fähigkeit, das Ansehen Düsseldorfs als Musikstadt zu fördern. Seinem Nachfolger *Hans Weisbach* wird die schwere, doch dankbare Aufgabe zufallen, aus diesem Tiefstand lichteren Höhen entgegenzustreben. Bereits das *Niederrheinische Musikfest* (Anfang Juni) wird ihm hierzu erwünschte Gelegenheit bieten. Erwähnenswert ist außerdem noch die zweimalige Wiedergabe der Neunten (innerhalb einer Woche!) durch zwei verschiedene Volkschöre, die beide mit sehr guten gesanglichen Leistungen aufwarteten, sowie der seelisch vertiefte Vortrag des Beethovenschen Violinkonzertes durch *Adolf Busch*. *Carl Heinzen*

GENUA: Das Programm der »*Società del Quartetto*«, das ich in meinem letzten Bericht ankündigte, hielt sich auch weiterhin auf der vorgezeichneten Linie. *Alfred Cortot*, der französische Meisterpianist, einer der letzten Enkelschüler Chopins, entzückte besonders mit dessen Präludien, während er mit einem selbst für Klavier eingerichteten Concerto da Camera von Vivaldi dessen eigene Landsleute nicht in gleichem Maße begeistern konnte. *Gaspar Cassadò*, der junge spanische Cellist, hatte mit der Beethovenschen Sonate op. 69 den größten Erfolg, der seiner etwas wenig tiefen eigenen »Sonata nello stile antico spagnuolo« nicht in gleicher Weise zuteil wurde. Er wurde, vielleicht etwas allzu robust, aber grundmusikalisch, von *Giulietta Gordigiani-Mendelssohn* begleitet. Der einheimische Pianist *Emiliano Perotti* ist ein Spieler von hohen Graden, aber nicht frei von Stimmungsschwankungen. Eine interessante Bekanntschaft vermittelte der Abend der französischen Sängerin *Ninon Vallin*, die die Grenzen ihrer Mittel durch hohe Gesangskultur vergessen macht. Sie sang Schumann ebenso schön wie Ravel und Debussy. In ihrem Gefolge erschien der Flötist *Louis Fleury*, einer der elegantesten Meister seines Instruments, der eine stupende, aber ganz selbstverständlich scheinende Technik mit einem selten weichen Ton verbindet. Schade, daß *Fréderik Lamond* nicht mit einem reinen Beethoven-Programm kommen durfte; seine Waldsteinsonate blieb so in einsamer Größe der Gipfelpunkt seines Abends. Doch hatte er hiedurch Gelegenheit, zu zeigen, daß er zu Unrecht der Einseitigkeit geziehen wird: Skrjabin, Glasunoff mit je einer Sonate ruhten im Frieden seiner Hände ebenso sicher, wie eine Serie von Chopin-Kindern. Einen unbestrittenen Erfolg erspielte sich das zum erstenmal hier gehörte *Amar-Quartett*. Besonderem Interesse begegnete das für Genua neue (!) Verdi-e-moll-Quartett, wenn es auch neben Dvořak, op. 51, und dem Ravelschen F-dur-Quartett keinen leichten Stand hat. Der junge *Emanuel Feuermann* machte auch hier dem ihm voraufgegangenen Ruf alle Ehre. Die Höhepunkte seiner Spielfolge waren Boccherinis B-dur-Konzert und Beethovens »Zauberflöte«-Variationen. Dem genius loci huldigte er mit Pizettis etwas lugubrer, neuer Sonate, deren Schwierigkeit ihre Dankbarkeit bei weitem übertrifft. Einen vorbildlichen Mitspieler hatte Feuermann in dem Winterthurer Pianisten *Walter Frey*, der mit Chopins f-moll-Phantasie das Publikum zu hellem Jubel begeisterte. Weniger Anklang fand ein ganzer Abend neurussischer Musik, bestritten von Serge Prokofieff und nicht unbestritten — vom Publikum! Ist Prokofieff auch gerade keiner von den »Ärgsten«, so geht seine und der anderen (Medtner, Miaskowski, Strawinskij usw.) Musik, die nicht immer einen zwingenden, aber um so häufiger einen gezwungenen Charakter zur Schau trägt, doch, in größeren Mengen genossen, dem hiesigen Publikum gegen den Strich. *F. B. Stubenvoll*

HAMBURG: Die *philharmonischen Konzerte* hatten mit dem Vereinskonzert (für die »Garanten« des Vereins) ein Nachspiel, in dem *Eugen Papst* Bruckners 8. Sinfonie zu stärkstem Eindruck verhalf — neben *Walter Lampes* Mozart-Vortrage des allerletzten, selten beachteten B-Konzerts. Dafür war *Werner Wolff* mit Bruckners Neunter weniger inspirativ erkennbar, so daß dort *Artur Schnabel* (mit Beethovens Fünftem) der Sieger geblieben. Die beiden Passionen Bachs sind hier in der Karwoche — unter Papst und *Sittard* — vor stärkstem Zuspruch gegeben, weniger begehrt schien Beethovens Messe durch *Spengels Cäcilien-Chor*. Des hier verstorbenen *Wilhelm Köhler-Wümbach* hat sich mit einigen wertvollen Chören Alfred Sittard in einem seiner Orgelkonzerte — in denen der *Michaelis-Chor* trefflich unterstützt — erinnerungswert angenommen. Und den letzten sinfonischen Akkord intonierte *Wilhelm Furtwängler* mit den *Berliner Philharmonikern* bei stärkstem Zulauf. *Wilhelm Zinne*

KAISERSLAUTERN: Das 2. *Pfälzische Musikfest*, das diesmal in Kaiserslautern stattfand, nahm leider nicht den gewünschten Verlauf; denn gleich am ersten Tage Wagners Parsifal auf einer kleinen Bühne, mit kleinem Orchester und eigenen Kräften aufzuführen, gehört zu den Unmöglichkeiten. Mit solchen Experimenten ist niemandem gedient, am allerwenigsten der erhabenen Kunst Wagners. Der zweite Tag brachte den Zarathustra und das Heldenleben von Strauß. Beide Werke erstanden unter *Boehes* befeuernder Führung in seltener Klarheit und fanden begeisterte Aufnahme. Dazwischen sang Fräulein *Sonnenberg* mit schöner Stimme fünf der bekanntesten Strauß-Lieder. Die Gelegenheit, einige der großen Gesänge mit Orchester zum Vortrag zu bringen, hatte man sich entgehen lassen. Am dritten Tage kam die 8. Sinfonie von Mahler zur Aufführung. Ein aus verschiedenen Vereinen

zusammengestellter Chor von zirka 350 Stimmen sang mit letzter Hingabe, ohne aber in allem den großen Schwierigkeiten gerecht zu werden. Dr. *Müller-Prem* leitete den großen Apparat mit Sicherheit und feurigem Temperament. Die 8 Solisten konnten nur zum Teil ihren Aufgaben gerecht werden. Besonders erwähnt seien: *Ria Ginster* und der Tenorist *Topitz*. Die anläßlich dieses Musikfestes zum ersten Male vereint wirkenden Orchester (*Pfalzorchester* und *Städt. Orchester Kaiserslautern*) haben in diesen Tagen eine ganz erstaunliche Arbeit geleistet. Ein Fest ohne Bach, Beethoven, Brahms, Bruckner in der Pfalz war ohnehin ein Wagnis, doch wäre das Defizit sicher in ein Plus umgeschlagen und die Begeisterung der Musikfreunde eine größere gewesen, wenn man anstatt des Parsifal in dem kleinen Theater Straußens Ariadne in *erlesener Aufmachung* geboten und so das Ganze in ein Strauß-Fest verwandelt hätte.

August Pfeiffer

KARLSBAD: Die *philharmonischen Konzerte* des Kurorchesters, die schon über zwanzig Jahre den Höhepunkt aller musikalischen Vorführungen in Karlsbad bilden und die auch der strengsten kritischen Beurteilung standhalten, sind der Sammelpunkt der Musikfreunde nicht nur Karlsbads, sondern ganz Westböhmens. Solisten ersten Ranges pflegen im Rahmen dieser Konzerte aufzutreten: so in diesem Jahre *Rosenthal* und *Huberman*. Aus der Auswahl der Orchesterwerke sei insbesondere die *Uraufführung* von *Herbert Zitterbarts* »Phantasie des Lebens« hervorgehoben. Mit dem Titel dieses Werkes ist schon das Programm gegeben. Es ist unter dieser Anleitung nicht schwer, den Gedankengängen des jungen Tondichters zu folgen — Kindheit, stürmische Jugendjahre, Aufwärtsringen bis zur Mannesreife, Abstieg und Tod — als Epilog die Erinnerung an die Kindheit — alles dies weiß Zitterbart in lebendige Tonsprache umzusetzen. Wir sehen und begrüßen in Zitterbarts Schaffen das gesunde Empfinden unseres Volkes, das sich auf sich selbst besinnt und in sich neue Kräfte sucht, um in der tonalen Musik noch immer unbegrenzte Möglichkeiten der Entwicklung zu finden. Als zweite *Uraufführung* der Kurorchester-Konzerte kam des Isländers *Jón Leifs* »Trilogie« zu Gehör. Jón Leifs hätte klug gehandelt, wenn er diesem sinfonischen Werke eine Erläuterung beigefügt hätte. Wir wollen das Versäumte nachzuholen versuchen und feststellen, daß mit dieser Uraufführung ein neues Fädchen in die Musikgeschichte gesponnen wurde, da mit dieser Trilogie zum ersten Male der Versuch unternommen wurde, isländische Volkslieder in eine sinfonische Form zu kleiden. Isländische Musik? Man muß zu ihrer Erklärung ein wenig weiter ausgreifen. Die Volkslieder Islands, ein tausendjähriges Alter aufweisend, sind mit der Geschichte Islands innig verschmolzen.*) Ebenso wie der Isländer die heidnisch-germanische Literatur bewahrte, wurde auch die tausendjährige Sprache und in gleicher Weise das altnordische Volkslied bis in unsere Zeit erhalten. Nach den ersten Versuchen einer Mehrstimmigkeit der Wikingerzeit in Nordwesteuropa entwickelte der Isländer einen nordisch-herben zweistimmigen Gesang in Quintenparallelen (ähnlich dem Organum), der mit starrer Hartnäckigkeit bei diesem Anlasse aufrechterhalten wird. In den isländischen Volksliedern tritt oft ein Taktwechsel ein, auch bei gleichen Tonfiguren, so daß der wechselnde rhythmische Akzent zum Charakteristikum wird. Aus uralten Volksliedern nahm Jón Leifs den Unterbau für seine sinfonische Trilogie. Aus Leifs Musik, die »Reimweisen« (Trinklieder), Heldenlieder und schwärmerische Volksweisen verwendet, dringt die Liebe des Komponisten zur heimatlichen Scholle und auch das reife Können einer bedeutenden Künstlernatur. Wie der Isländer in seinem Wesen, ist auch Leifs Musik kernig, nicht weitschweifig. Jeder Satz der Trilogie ist kurz bemessen und geht einer Durchführung aus dem Wege. Daß Leifs moderne Wege einschlägt und seine uralten heimatlichen Weisen in ein zeitgemäßes Gewand hüllt, kann nicht überraschen. Wenn uns an Jón Leifs Musik so manches ganz ungewohnt schien, so ist dies damit zu erklären, daß uns die Eigentümlichkeiten der isländischen Musik ebenso unbekannt sind, wie das Innere der Eiswüste des Vatnajökull! Es war jedenfalls interessant, isländische Weisen in Leifs Formengebung und Ausarbeitung zu hören. Generalmusikdirektor *Manzer* brachte die beiden Uraufführungen mit Hilfe seines trefflichen Kurorchesters zu vollendeter Wiedergabe. Ihm, der diese philharmonischen Konzerte seit anderthalb Jahrzehnten leitet und zu immer höherer Vollendung führt, ist zu danken, daß in Karlsbad kulturelle Arbeit geleistet wird, die sich einmütiger Anerkennung erfreut.

M. Kaufmann

*) Siehe »Die Musik«, XVI/1 Jón Leifs: »Isländische Volksmusik und germanische Empfindungsart«.

KÖLN: Die Konzertzeit ist mit dem Osterfest ungewöhnlich früh zu Ende gegangen, nachdem sich schon vorher deutlich Zeichen innerer Entkräftung bemerkbar gemacht hatten. Verzeichnen wir noch aus den Nachzügler-Konzerten den *Kölner Männergesangverein*, der unter seinem neuen Leiter *Richard Trunk* zum erstenmal Chöre von Lendvai und eine *Uraufführung* von *Joseph Haas* brachte und damit bekundete, daß er mit der Zeit schreitet. Das Werk von Haas »Steh auf Nordwind« (aus des Knaben Wunderhorn) bedeutet eine für den Komponisten ungewöhnliche Wendung zur Moderne, insofern er zum kontrapunktischen Stil in Anknüpfung an Bach strebt, die subjektivistische Auffassung zurückdrängt und fast zu streng in der Betonung der musikalischen Form vorgeht. Ein schwieriges Werk, für dessen Wirkung sich nur erste Chöre verbürgen können. *Walther Jacobs*

LEIPZIG: Später als sonst ging dieses Jahr die *Gewandhausspielzeit* zu Ende. Man hatte die Rückkehr *Wilhelm Furtwänglers* aus Amerika abgewartet, um ihm die Leitung des letzten Konzertes, das nach alter Überlieferung mit Beethovens Neunter die Spielzeit ausklingen ließ, zu überlassen. Bei dieser Gelegenheit feierte man Furtwängler auf eine überaus herzliche und nachdrückliche Weise, und mit dieser Kundgebung des Gewandhauspublikums dürfte der ganze unerquickliche musikpolitische Streit, der in diesem Winter um das Gewandhaus getobt hat, beendet worden sein. Das Gewandhauspublikum gab damit seinen unerschütterlichen Willen kund, unter allen Umständen Furtwängler an Leipzig gebunden zu sehen, auch wenn er nur noch die Hälfte der Gewandhauskonzerte leitet. Diesem Willen des Publikums wird die Direktion um so lieber Rechnung tragen, als sie ja bereits bei der Verpflichtung Wilhelm Furtwänglers Kenntnis davon gehabt hat, daß er nur einen Teil der Gewandhauskonzerte leiten würde. Wie sich die übrige Gewandhausspielzeit des nächsten Jahres, mit den von Furtwängler nicht geleiteten Konzerten, gestalten wird, darüber ist zur Zeit noch keinerlei Entscheidung gefallen.

Im April gingen auch die Kammermusikabende des Gewandhauses zu Ende, die auch in dieser Spielzeit in der Hauptsache von dem Gewandhaus-Quartett (*Edgar Wollgandt, Karl Wolschke, Carl Hermann* und *Julius Klengel*) bestritten wurden. Leider ist selbst diese, von einer langjährigen Tradition gestützte Konzertreihe in diesem Winter von dem geradezu katastrophalen Niedergang des Konzertwesens mit ergriffen worden. Man erlebte hier kaum mehr einen ausverkauften Saal, wie er früher bei diesen Veranstaltungen die unbedingte Regel war. Ein Zeichen der Zeit, dessen Ernst man nicht verkennen kann! Der letzte Kammermusikabend dieser Spielzeit erhielt insofern noch eine Bedeutung, als er mit einer Gedenkfeier für das dahingeschiedene Mitglied der Gewandhaus-Konzertdirektion *Adolf Wach* eingeleitet wurde. Die großen Verdienste des Verstorbenen um das Leipziger Musikleben werden unvergessen bleiben. *Adolf Aber*

LONDON: Wie üblich haben die Osterferien den Konzertstrom etwas gehemmt. Einige große Choraufführungen sind zu erwähnen, so die Bachsche h-moll-Messe von der *Royal Choral Society* unter *Bairetow*, dem Organisten der York Cathedral. Die Stimmen traten hier bedeutend klarer hervor, als es sonst, namentlich in der Albert Hall, der Fall zu sein pflegt. Bairetow besitzt die Kunst, das momentan Wichtige in der Stimmführung zu erkennen und das Übrige zurückzuhalten. — Vortreffliches leistete auch der *Philharmonic Choir* (a cappella) unter *Ch. Kennedy Scott*, namentlich in der Vaughan Williamsschen Messe in g-moll, die zu den eindruckvollsten Kirchenmusikwerken der Gegenwart gehört. Auffallend knapp von Gestaltung, geht diese Musik auf den Kern der Sache, drängt in meisterhafter Kürze und feingesponnenem Kontrapunkt zum Ziel. Die *British Broadcasting Company* und *Anthony Bernard's* kleines Orchester machten sich um die Ausführung von nicht weniger als vier Novitäten verdient. Die hervorragendste war ein Concerto grosso für Streichorchester und Continuo von Ernest Bloch. Was aus dieser Feder stammt, trägt immer das Merkmal der Größe. In diesem Werk verläßt Bloch seine Experimente mit Vierteltönen und gibt sich streng klassisch, wenigstens in dem auf einem trotzigen Thema aufgebauten ersten Satz und der fünfstimmigen Fuge des Finale. Letztere ein Meisterwerk der scholastischen Kunst und voll überströmenden Jubels, wie man ihn wohl bei Bach antrifft. Die Größe des Blochschen Werkes überschattete etwas das vielversprechende »Introduction and Danse« von *Lennox Berkeley*, einem blutjungen Oxford-Studenten und Autodidakten, der sich vornehmlich in die Instrumentationskunst der Jungfranzosen vertieft zu haben scheint.

Reizend, aber sehr zu Delius hinneigend, gab sich ein »Altes Lied« für Orchester von dem Delius-Biographen Peter Warlock. Endlich hörten wir den »Daniel-Jazz« von Louis Gruenberg, der in Venedig sich als Treffer erwies. Als musikalischer Witz betrachtet, ist das Stück nicht zu verachten, aber es kann ihm nicht damit gedient sein, wenn man es als eine Verherrlichung des »Negro-spiritual's« dahinstellt.

Eindrücke höchster Künstlerschaft hinterließen die Sängerin *Elisabeth Schumann* in einem Schumann-Brahms-Wolf Programm, der junge russische Pianist *Orloff* und *Franziszek Goldenberg* in der abgeklärten und edlen Wiedergabe des Brahmsschen Klavierkonzertes in B. Das Konzert, in dem er spielte, dirigierte der uns noch unbekannte *Hermann Abendroth.* Eine Kraft ersten Ranges. Seine Auffassung der c-moll-Sinfonie von Brahms, mögen auch manche sie willkürlich oder allzu subjektiv nennen, war von einer begeisternden Wucht, die nach der glänzenden Wiedergabe des Finales das Publikum zu geradezu stürmischen Kundgebungen aufpeitschte. *L. Dunton Green*

MEININGEN: Herzog Georg II. ist als Förderer der Schauspielkunst und der Musik für alle Zeiten unsterblich. Seinen 100. Geburtstag beging das *Meininger Landestheater* vom 2. bis 4. April durch eindrucksvolle Festveranstaltungen. Von nah und fern waren Künstler, Freunde und Verehrer Alt-Meiningens herbeigeeilt, um an den Erinnerungsfeiern teilzunehmen. Stunden der Freude und Erhebung, aber auch der Erinnerung an Meiningens berühmte Vergangenheit unter Herzog Georg zogen an uns vorüber. Durch die Berufung Hans v. Bülows zum Intendanten der Meininger Hofkapelle war die kleine Residenz einst zu einem Mittelpunkt musikalischen Fortschritts geworden. Johannes Brahms erfuhr durch Bülow, wie später auch durch Fritz Steinbach eine liebevolle Pflege, an der die musikalische Welt durch ausgedehnte Konzertreisen des Orchesters regen Anteil nehmen konnte. Das große Festkonzert war darum auch Meister Brahms allein gewidmet. Unter der Leitung von *Peter Schmitz* wurde es zu einem nachhaltigen Erlebnis für die Festgäste. Ein großer Festchor sang das »Schicksalslied« und die »Nänie«, jene Werke, die durch ihre tiefen Gedanken und ihre elegisch-heroische Stimmung die Hörer zutiefst ergriffen. *Frederic Lamond* spielte mit souveräner Beherrschung des Stoffes das Klavierkonzert B-dur. Von Anfang bis zum Ende in Wohllaut getaucht, erklang bei verstärktem Streichkörper die prachtvolle c-moll-Sinfonie. Peter Schmitz gab durch anfeuernde Stabführung dem Ganzen Glanz und Schwung. Neben Brahms war Max Reger besonders berücksichtigt worden. Durch ihn war für Meiningen von 1911 bis 1914 noch einmal eine Blütezeit gekommen. Seine Reisen mit der herzoglichen Hofkapelle haben den Namen Herzog Georgs noch einmal hinausgetragen in die deutschen Lande und der künstlerischen Sendung ihres Leiters wesentliche Dienste erwiesen. Im Festakt der Gedächtnisfeier hinterließ Regers gewaltiger »Symphonischer Prolog« op. 108 in seinen ergreifenden musikalischen Eingebungen einen tiefen Eindruck.

In einer Morgenfeier bot das ausgezeichnete *Wendling-Quartett*-Stuttgart Regers Klarinettenquintett op. 146 und sein Streichquartett op. 109. Das bis in alle Einzelheiten ausgeglichene Ensemble verstand, durch Wärme und beseelten Ausdruck des Tons, Regers ganze Innerlichkeit in geradezu idealer Weise zu enthüllen. *Hermann Wiebel*, der Soloklarinettist der Meininger Landeskapelle, war im Quintett ein ebenbürtiger Mitarbeiter. Am Grabe Herzog Georgs fand eine zu Herzen gehende Gedenkfeier statt. Die Kantate von J. S. Bach »O Jesu Christ« und die Motette »Selig sind die Toten« von H. Schütz, vom Festchor gesungen, bildeten den stimmungsvollen Rahmen.

Die Festtage waren Stunden der Weihe, erfüllt vom Geiste des gefeierten Toten, dem Geiste künstlerischen Ernstes und künstlerischer Gewissenhaftigkeit. Hoffen wir vom Staate Thüringen, als dem Rechtsnachfolger einer vergangenen Zeit, daß er sich der Pflicht, ein großes Erbe zu erhalten, stets bewußt sein möge. *August König*

MÜHLHEIM (Ruhr): Während der jüngsten städtischen Konzertveranstaltungen trat *Paul Scheinpflug* wiederholt als Pionier der Jungen in die Schranken. Zunächst hob er eine Musik für Kammerorchester (Werk 31) von dem Österreicher *Otto Siegl* aus der Taufe. Das einsätzige Werk, dessen Uraufführung der Komponist in der dicht besetzten Stadthalle beiwohnte, ist aus Freude an modernen Klangkombinationen geboren. Mögen noch zu Anfang im Verlauf der Mitwirkung des Klaviers etliche Stellen parfümiert erscheinen und inhaltlich mehr an der Oberfläche schwimmen, mit dem Andante tranquillo beginnt man auf-

zuhorchen; denn jetzt gewinnt die gesangsmäßige Linie und ihre originelle Abwandlung an Intensität. Durchsichtigkeit des Aufbaues ist des Komponisten oberstes Prinzip, so daß selbst in den Vivacesätzen trotz der Tonartenmischung und Taktverschiebung ein Verfolgen der wienerisch beeinflußten Entwicklung des Horn-»Urthemas« lohnend bleibt. Da aus dem gesamten Opus Verantwortlichkeitsgefühl gegenüber dem Aufnahmeverlangen eines kunstsinnigen Publikums spricht, konnte aufmunternder Beifall an die Adresse Siegls nicht ausbleiben. Scheinpflug, der den Mut aufbrachte, seiner Gemeinde mit dieser Neuheit ganz ungewohnte Kost zu unterbreiten, trat für das Werk mit gewohnter Sachlichkeit ein, die es an Biegsamkeit und Vibration nicht fehlen ließ. Eine weitere Neuheit, die erstmalig das Licht des Konzertsaals sah, wurde in dem Konzertstück für Orchester von dem jungen Aachener Komponisten *Josef Eidens* bekannt. Die sinfonische Musik für kleines Orchester, deren vier Sätze ineinander übergehen, zeigt gemäßigt-moderne Prägung. Die durchsichtige Verknüpfung der Linien strebt mehr zu absolutem musikalischen Ausdruck als zur Stimmungsmalerei. Dennoch ist der Tondichter im Eingang des Schlußteils durch feinnervige Verwendung der Holzbläserstimmen nicht am Romantischen vorbeigekommen. Scheinpflugs sichere Einfühlungsgabe in solche Welten verhalf der Arbeit zu starkem Erfolge. Am selben Abend spielte *Emanuel Feuermann* Dvoraks h-moll-Cellokonzert mit einschmeichelnder Kantilene, und der Duisburger Generalmusikdirektor meisterte Tschaikowskijs Fünfte in mustergültiger Ausfeilung. Aus der Reihe der mitwirkenden Solisten sei ein Charakterkopf erwähnt, *Sascha Spiwakowsky*, ein im industriellen Westen bisher unbekannt gebliebener Berliner Pianist. Er spielte Tschaikowskijs b-moll-Klavierkonzert mit kühnem Wurf. Während eines Schumann-Abends feierte man außer Scheinpflug auch den Meistersprecher des Abends, *Ludwig Wüllner*, gelegentlich der Manfred-Aufführung. Die vorbildlich belebte Deutung der Requiem-Partitur von Verdi bereitete mehreren tausend Hörern einen Sondergenuß, zumal in *Lotte Leonard, Ruth Arndt* und *Antoni Kohmann* erstklassige Solisten verpflichtet waren. Der Besuch des *Berliner Domchores* stellte unter *Hugo Rüdels* Leitung Qualitäts-Vokalleistungen ersten Ranges heraus. (Palestrina, di Lasso, Caldera, Mendelssohn und Josef Haas.) Eine Veranstaltung des *Volkschores* bemühte sich um die Belebung von Carl Reineckes »Sommertagsbilder«. Das *Grevesmühl-Quartett* (Duisburg) machte Weismanns Phantastischen Reigen für Streichquartett (Werk 50) und der Pianist *Heinz Eccarius* Scheinpflugs Präludium und Fuge gewinnend bekannt. Während eines *Jugendkonzerts*, das der gemischte Chor des Staatlichen Gymnasiums unter der belebenden Stabführung von *Alfred Holz* veranstaltete, nahm man stärkste Eindrücke von der Wiedergabe der Beethovenschen Chorfantasie und der Szenen aus dem Griegschen Olav Trygvason mit auf den Weg. *Max Voigt*

MÜNCHEN: Zu einem Ereignis gestaltete sich die Weber-Gedenkfeier der *Münchener Theatergemeinde*, die als berufenster Interpret *Hans Pfitzner* leitete und die mit der 1. Sinfonie in C-dur, dem Klavierkonzert in Es-dur (von *Wolfgang Ruoff* ganz hervorragend gespielt) und Liedern (*Elisabeth Feuge*) auch den heute unbekannten Weber zu Worte kommen ließ. Von weiteren Orchesterkonzerten seien erwähnt das des 1. Kapellmeisters am Nürnberger Stadttheater *Bertil Wetzelsberger*, eines warmblütigen echten Dirigenten und Musikers, und das *H. W. v. Waltershausens*, der nun auch als Dirigent ein bestimmender Faktor des Münchener Musiklebens geworden ist. An einem Kompositionsabend erwies *Richard Würz* wieder seine ausgesprochene, starke Begabung fürs Lied, während er mit einer Sonate für Violine und Klavier nicht recht zu überzeugen vermochte. *Emanuel Gatscher* brachte in seinem zweiten höchst erfolgreichen Orgelkonzert »Introduktion, Fantasie und Fuge« von *Gustav Geierhaas* zur *Uraufführung* und errang mit seinem virtuosen Spiel dem ungemein schwierigen, noch nicht ganz ausgegorenen, aber durch und durch mit lebendiger Musik erfüllten Werke größten Beifall. Eine Freude war es, dem viel zu sehr zurückhaltenden *Adolf Sandberger* wieder einmal im Konzertsaal zu begegnen. Sein Klaviertrio op. 20 vermittelte durch die meisterhafte Faktur wie die Fülle und Tiefe seines Gehaltes einen hohen Genuß. Die Vorführungen des *Münchener Gitarre-Kammertrios* (*Fritz Wörsching, Hans Ritter, Jos. Eitele*) sind mit ihrem technisch vollendeten wie musikalisch ungemein gepflegten Vortrag wohl dazu angetan, das Vorurteil so mancher gegen das altehrwürdige Instrument zu zerstreuen. Von den einheimischen Pianisten erspielte sich *Rudolf Goetz*, der dankens-

werterweise auch zeitgenössische Komponisten berücksichtigte (F. Max Anton, Hermann Unger, Walter Braunfels), einen großen Erfolg. Vermerkt soll noch werden, daß *Adolf Busch* mit den beiden Violinkonzerten von Beethoven und Brahms, die er an einem Abende unmittelbar hintereinander vortrug, stürmische Ovationen erntete.

Willy Krienitz

PARIS: Im Ostermonat April war eine gewisse Leere spürbar. Die Opernhäuser brachten nicht eine Neuigkeit heraus, und die großen sinfonischen Konzerte haben nach einander die Pforten geschlossen, allerdings nicht ohne vorher noch letzte Novitäten geboten zu haben. Unter diesen die von Gabriel Pierné für Orchester arrangierte »Rhapsodie grecque« des Direktors vom Conservatoire héllenique, *Kalomiris*. Eines der Pasdeloup-Konzerte dirigierte *Wladimir Schwitsch* und bot namentlich Respighis »Pinien von Rom«, die vorher auch in den Konservatoriumskonzerten zu hören waren. Letztere beschlossen die Spielzeit mit klassischen Chorwerken: Bachs »Großer Messe« und »Magnifikat« sowie Beethovens Neunter; sie wirkten außerdem in einem Konzert zusammen mit der *Liedertafel* und dem *Baseler Cäcilien-Verein* unter Leitung von *F. Brun*, dessen »Variations sur un thème tessinois« neben Hermann Suters »Le Laudi« auf dem Programm standen. — Die »Société nationale« und »Société indépendante« (S. M. J.) veranstalteten je einen Kammermusikabend mit ungedruckten Werken: »Kakimonos« von Mariotte; eine Violinsonate von *Enesco*, vom Komponisten selbst gespielt; »Deux Stèles« von Georges Migot (mit Worten von Victor Segalen), ein Werk für Singstimme, Harfe, Celesta, Gong und Zimbel, bei dem die Stimme mit den Baßtönen der Harfe ein Gespräch zu führen scheint; eine »Fantaisie« für Klavier und Geige in d-moll von Touchard; eine Sonate für Klavier von M. J. Huré; ein Klavierquintett von Le Borné; die 2. Sonate von Maurice Emmanuel. — Ein Konzert griechischer Musik machte mit Kalomiris' Trio in fis, »Rhapsodie grecque« in A-dur für Klavier, einem Bruchstück eines Quintetts mit Gesang, »La Fête« betitelt, den Liedern mit Geige und Klavier »Iambes et Anapestes« bekannt; ferner mit Weisen von Lavranges, Petridis, Levisid, Poniridis und Rhiadis. Diese Revue der modernen griechischen Musik war nicht die einzigste Kuriosität dieses Monats. Ihr an die Seite stellte sich eine Sonate des Südamerikaners Manuel M. Ponce für Violoncell und Piano, von *Huvelin* gespielt. — Das Konzert von *Benois-Kousnezoff* und *Joaquin Nin* führte uns mit den »Chants lyriques«, »Chants picaresques«, »Chants populaires espagnoles« nach Europa zurück; hier hörte man auch die »Pièces classiques« für Klavier: Sonaten des Padre Soler, de Cantallos und J. Nin. — *A. Eichenwald*, der sich damit beschäftigt hat, die Volkslieder der Tataren, Baschkiren, Uzbeken, Sarten und Turkmenen zu sammeln, hat Proben dieser Musiken gegeben, deren größter Teil ausschließlich von Frauen interpretiert wurde. Diese auf einer Skala von fünf Noten (c, d, e, g, a) entstandenen Melodien hat Eichenwald harmonisiert und für das Orchester eingerichtet, immer der Beschaffenheit dieser Tonleiter Rechnung tragend. — Die dreihundertste Wiederkehr des Geburtstages der Frau de Sévigné gab Gelegenheit zu einem historischen Konzert mit Werken des 17. Jahrhunderts (Lully, Desmarets, Couperin, Jacques Aubert, Rebel) in den Räumen, die die berühmte Briefschreiberin einst bewohnte, dem jetzigen Museum Carnavalet. — Die »Revue musicale« hatte ebenfalls eines seiner Konzerte unter *Raugel* den alten Meistern gewidmet: Monteverdi, Lully, Luigi Rossi, Vivaldi, Händel (F-dur-Konzert für Orgel, das *Bonnet* spielte), während die »Société de l'Histoire de l'art français« in ihrem alljährlichen Konzert Werke von Jacquet de la Guerre und Clérambault unter *Brunold* und *André Tessier* zur Aufführung brachte. *J. G. Prod'homme*

ROSTOCK: In einer Morgenfeier im Stadttheater wurde von *Karl Weyler* (Geige) und *Otto Krieg* (Hakenharfe) alte Kammermusik von Händel, Dittersdorf, Telemann, Couperin, Pugnani gespielt. Die Hakenharfe aus dem 17./18. Jahrhundert ist die Vorläuferin der Pedalharfe. Sie ist 37saitig, diatonisch gestimmt und hat ihren Namen daher, daß zur Erlangung der chromatischen Zwischentöne die Saiten während des Spiels durch Drehen eines Hakens verkürzt oder verlängert und dadurch abgestimmt werden. Die Handhabung erfordert große Geschicklichkeit. Otto Krieg erwies die starke Ausdrucks- und Wandlungsfähigkeit und die Klangfülle der Harfe. Diese alte Kammermusik war vom geschichtlichen wie vom künstlerischen Standpunkt aus gleich eindrucksvoll. — Die deutsch-schwedische Vereinigung hatte *Sven Scholander*, den Begründer und Förderer der modernen Lautenkunst,

zu einem Vortragsabend eingeladen. In weißem Haar, aber in jugendlicher Lebhaftigkeit sang und spielte er schwedische und deutsche Lieder ernster und heiterer Art. Von besonderem Wert waren die von ihm vertonten Gedichte des jung verstorbenen Schweden Dan Andersson. Den Abschluß machten drei Bellman-Lieder. Durch kurze Vorbemerkungen führte Sven Scholander die Zuhörer zum vollen Verständnis der köstlichen kleinen Meisterwerke, die seine unübertreffliche Vortragskunst lebendig werden läßt.

Wolfgang Golther

STUTTGART: Zum Schluß der Saison gab es noch einige wichtige Ereignisse: *Elly Ney* sammelte den großen Kreis ihrer Bewunderer um sich, *Sigrid Hofmann-Onegin* machte fühlbar, was höchste Gesangskunst zu erreichen imstande ist. Angesichts der hohen Künstlerschaft dieser Altistin sind allerdings ihre Programme oft recht bedeutungslos. Großen Erfolg verschafften sich das *Wendling-Quartett* und das *Busch-Trio*. Das *Prager Quartett Novak-Stika-Klabick-Frank*, von den böhmischen Quartetten das jüngste, ist im besonderen auf den Stil der neuen Musik eingespielt. Ein Quartett von *Martinu*, expansiven Charakters, erhielt verdiente Beachtung.

Alexander Eisenmann

WIEN: Der Mahler-Zyklus des Vereins »*Wiener Tonkünstlerorchester*« mußte auf die Vorführung der »Achten« verzichten, weil die Beteiligung des Publikums zu gering und die Kosten zu groß waren. Dagegen gelang es den »*Arbeitersinfoniekonzerten*«, mit Mahlers Riesenwerk an drei einander folgenden Tagen den größten Saal der Stadt bis auf den letzten Platz zu füllen. Es war zugleich das Jubiläum des zweihundertsten Arbeiterkonzertes; der Bundespräsident und der Bürgermeister wechselten feierliche Gratulationsworte, und es herrschte allgemeine Begeisterung. Der eigentliche Jubilar aber war Dr. *D. I. Bach*, der diese Institution ins Leben gerufen und mit seiner großzügigen volksbildnerischen Propaganda schon lange vor Krieg und Zusammenbruch begonnen hat. Gewiß darf für die Hörerschaft, die dem Mahlerischen Werk und der Aufführung zujubelte, der Begriff »Arbeiter« nicht allzu eng gefaßt werden. Gleichviel, die Tatsache dieser Veranstaltung ist für die Entwicklung unseres öffentlichen Musikbetriebes bezeichnend: während die Initiative der privaten Unternehmerschaft mehr und mehr erlahmt, wächst der Einfluß der Organisationen und Kunststellen. Im übrigen war es zwar keine vollendete Wiedergabe der achten Sinfonie, aber eine Aufführung mit wirklichen Arbeiterchören. Und das bedeutet immerhin eine sehr bemerkenswerte künstlerische Tat. Dem Schönberg-Schüler *Anton v. Webern* gebührt das Verdienst, die vielen ungeschulten Chorrekruten so vorzüglich abgerichtet zu haben. Diese Seite seiner Tätigkeit mag freilich auch dazu geführt haben, daß er es verschmähte, bei der Aufführung gleichsam den Feldherrnhügel des Dirigenten zu beziehen, die höhere Warte, von der aus das Ganze überschaut und zusammengehalten werden soll. Vielmehr stürmte er gleichsam mit in den ersten Reihen, so zwar, daß das etwas überhastete Tempo, das sein Feuergeist gleich zu Anfang entzündet hatte, nicht mehr gebremst werden konnte. Aber wer wollte um Nuancen und Schattierungen rechten und streiten, wenn eine echte und nicht metaphorische Vox populi »Veni creator spiritus!« aus junger, begeisterter Kehle singt?

Heinrich Kralik

WIESBADEN: Während der mehrmonatlichen Amerika-Gastspielreise *Paul Klemperers* hatte *Karl Schuricht* den Ruf der Wiesbadener Orchesterkonzerte allein zu wahren: Was er bot, war reifer und innerlicher denn je. Schönbergs Pelleas und Melisande (Erstaufführung), das Verdische Requiem und Mahlers Dritte bildeten den Abschluß der traditionellen Zyklusveranstaltungen des Kurhauses. *Gustav Havemann* wußte durch sein glänzendes Spiel dem hier noch unbekannten Violinkonzert Max Trapps einen freundlichen Publikumserfolg zu erzielen. Der erfreulich neu belebten Frühjahrs-Kursaison galt eine Beethovenwoche, die — geadelt von der aller Erdenschwere entrückten Kunst *Adolf Buschs* und *Elly Neys* gewaltigen Klangbildern — nach einer tiefbeseelten Wiedergabe der c-moll Sinfonie und der Eroika in einer hinreißenden Aufführung der Neunten ihren festlichen Ausklang fand.

Emil Höchster

✶ ZEITGESCHICHTE ✶

NEUE OPERN

Kurt Weill arbeitet zur Zeit an einem abendfüllenden heiteren Bühnenwerk, einer Musiquette in zwei Akten, die den Titel »Na und?« führt.

OPERNSPIELPLAN

BERLIN: *Franz Schreker* hat seine Orchestersuite »Geburtstag der Infantin« für die Bühne bearbeitet und mit einer Choreographie versehen, die sich nur zum Teil an die O. Wildesche Dichtung anlehnt. Das Werk gelangt unter dem Titel »Spanisches Fest« in der nächsten Spielzeit an der *Staatsoper* zur *Uraufführung*.
— Die *Städtische Oper* hat Puccinis »Turandot« zur Erstaufführung für die nächste Spielzeit angenommen.

BUENOS AIRES: Die diesjährige Spielzeit des *Colontheaters* (24. Mai bis Ende August) verheißt nach dreijähriger Pause wieder ein *deutsches* Opernensemble mit ersten Kräften unter *Fritz Reiner*. Zur Aufführung sollen gelangen »Die Meistersinger«, »Walküre«, »Tannhäuser«, »Rosenkavalier«.

LÜBECK: *Kurt Overhoffs* Oper »Mira« wurde für die nächste Spielzeit vom *Stadttheater* zur Erstaufführung erworben.

KONZERTE

STOCKHOLM: *Robert Laugs* (Cassel) hatte als Gastdirigent hier mit zwei Orchesterkonzerten starken Erfolg.

TRACHENBERG i. Schl.: Der hiesige *Musikverein* hatte es unternommen, Beethovens Neunte zur Aufführung zu bringen. Dem jungen Dirigenten *Theodor Klupsch* ist dieses Wagnis gelungen.

WIEN: *Robert Heger* von der Wiener Staatsoper errang mit der Wiedergabe der 9. Sinfonie von Gustav Mahler einen außerordentlichen Erfolg.

* * *

Das *Berliner Philharmonische Orchester* unter Leitung von *Wilhelm Furtwängler* wird auch in diesem Jahr eine größere Tournee unternehmen, die die Künstler durch eine Reihe deutscher Städte, sowie durch die Tschechoslowakei, Österreich, Ungarn und die Schweiz führen wird.

TAGESCHRONIK

Der in diesem Jahr zum erstenmal seit dem Kriege wieder zusammentretende *musikwissenschaftliche Kongreß* wird anläßlich der 700-Jahrfeier der Stadt *Lübeck* am *23. und 24. Juni* dort tagen.

Dem Geschäftsbericht der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer über das *22. Geschäftsjahr der Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht* (*1925*) entnehmen wir, daß die Gesamteinnahme Mk. 151217.90, der Eingang an Aufführungsgebühren Mk. 146879.90 betrug und von den Aufführungsgebühren Mk. 115435.35 = 78,59 Prozent verteilt wurden.

In *Aschersleben* wurde die *erste Kirchenmusikschule* der preußischen Landeskirche eröffnet.

An der *Staatl. Musikschule für Thüringen in Weimar* sind vom 1. April ab *Hochschulklassen* für Klavier, Violine, Komposition und Theorie eingerichtet worden.

Das *Thüringer Volksbildungsministerium* veranstaltete im April in *Jena* eine *2. Musikpädagogische Woche*. Neben musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Fragen wurde vor allem die Praxis des Musikunterrichts und der Musikpflege behandelt. Die Referate und Lehrproben boten den Volksschullehrern reiche Anregungen: *Jöde* (Berlin): »Chorgesang in der Schule«, *Kühn* (Berlin): »Gegenwärtige Lage der Schulmusikerziehung« und »Behandlung musikalischer Kunstwerke in der Schule«, *Rein* (Weimar): »Musikalischer Anfangsunterricht« und »Das neue Thüringer Liederbuch«, *Merseburg* (Jena): »Das Tonwort im Unterrichte«, *Mauersberger* (Eisenach): »Heinrich Schütz' Chormusik«, *Danckert* (Jena): »Die Bedeutung der mittelalterlichen Musikstile für das Musikschaffen der Gegenwart«, *Volkmann* (Jena): »Darstellung alter und neuer Orgelkompositionen an der Orgel«. Daneben noch einige physiologische und psychologische Vorträge. Zu lebhafter Aussprache regten die Darlegungen von *Kestenberg* (Berlin): »Schul- und Privatmusikunterricht« und *Wicke* (Thüringer Volksbildungsministerium): »Die Musik in der künftigen Lehrerbildung in Thüringen« an. Die neuen Richtlinien sehen eine größere Berücksichtigung des Gesang- und Musikunterrichtes an Volks- und höheren Schulen vor. *W. N.*

Die *Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst*, über die Näheres in Heft XVIII/6 berichtet wurde, ist auf den *27. bis 29. Juli* verlegt worden.

* * *

Das Programm der *diesjährigen Salzburger Festspiele* (*7. bis 29. August*) steht nunmehr

fest. *Max Reinhardt* wird im Festspielhaus Goethes »Faust« (erste Aufführung 14. August), am Domplatz Hugo v. Hofmannsthals »Jedermann« (erste Aufführung 7. August) und im Stadttheater Goldonis Lustspiel »Der Diener zweier Herren« (20. August) inszenieren. Mozarts »Don Juan« kommt im Stadttheater am 10. und 22. unter Leitung *Franz Schalks*, Mozarts »Die Entführung aus dem Serail« unter *Bruno Walter* am 9. und 28. August zur Aufführung. Für die Regie der »Entführung« wurde Oberregisseur *Alois Mora* (Dresden) gewonnen. Bruno Walter dirigiert außerdem Johann Strauß' »Die Fledermaus«, deren Aufführungen *Lothar Wallerstein* (Frankfurt) inszeniert. *Clemens Krauß* besorgt die musikalische Leitung von Richard Strauß' »Ariadne auf Naxos«, deren Regie Wallerstein übernahm und deren Neuausstattung *Oskar Strand* entwarf. Das Ballett der Wiener Staatsoper bringt unter Leitung Franz Schalks Mozarts »Les petits riens« und Glucks »Don Juan«; als Einleitung zu diesen Ballettabenden kommt Pergolesis einaktige Oper »La serva padrona« zur Darstellung. Die *Wiener Philharmoniker* bestreiten unter Krauß, Schalk und Walter am 15., 26., 27. und 29. August vier Orchesterkonzerte. Das *Rosequartett*, die *Bläservereinigung der Wiener Staatsoper* und namhafte Solisten ergänzen in Kammermusikabenden das Programm der Festspiele, die durch ein Historisches Kirchenkonzert im Dom am 7. August eröffnet werden. Der vollkommene Ausbau des Festspielhauses ist nunmehr sichergestellt; er wurde Anfang Mai in Angriff genommen und wird im Juli fertiggestellt sein.

Ein *dreitägiges Händel-Fest* wird in *Leipzig* vom 26. bis 28. Juni stattfinden. Veranstalter sind der *Deutsche Arbeiter-Sängerbund*, Gau Leipzig, das *Allgemeine Arbeiter-Bildungsinstitut*, die *Arbeitsgemeinschaft Didamischer Chöre* und der Verband *Lichtscher Chöre*. Aufgeführt werden: die Oratorien »Samson« und »Herakles«, die Oper »Tamerlan«. Auch ein Kammermusik- und Orchesterkonzert, verbunden mit einem Händel-Vortrag von *Abert* (Berlin), wird stattfinden. Namhafte Solisten wurden zur Mitwirkung verpflichtet. Um breiteren Kreisen die Teilnahme am Fest zu ermöglichen, sind die Preise volkstümlich gehalten.

Die *Göttinger Händel-Festspiele* sind für die Zeit vom *30. Juni bis 4. Juli* festgesetzt. Die Leitung hat *Hanns Niedecken-Gebhard* zusammen mit *Rudolf Schulz-Dornburg* übernommen.

Das *Vierte Reger-Fest der Max Reger-Gesellschaft* findet vom 9. bis 13. Juni unter Oberleitung von *Max Fiedler* in *Essen* statt. In fünf Konzerten werden die Hauptwerke des Meisters zu Gehör kommen.

* * *

Der Professor für Musikgeschichte an der Wiener Universität Dr. *Wilhelm Fischer* hat im Notenarchiv des Benediktinerstiftes *Lambach* (Oberösterreich) eine mit »*Wolfgang Mozart*« gezeichnete *Sinfonie in G-dur* gefunden, die in dem bekannten Verzeichnis Köchels zwar angeführt, aber als verschollen bezeichnet ist. Das Titelblatt trägt den Vermerk: »Dono Authoris 4ta Jan. 1769«. Die eingehende Untersuchung erwies die unbedingte Echtheit der Sinfonie, die Mozart im Herbst 1767, also als Elfjähriger, geschrieben haben dürfte. Die Sinfonie besteht aus drei Sätzen und ist in der anspruchslosen Art ihrer Entstehungszeit instrumentiert.

Dem Privatdozenten für Musikgeschichte an der *Wiener* Universität Dr. *Robert Haas* ist es geglückt, in der Musiksammlung der dortigen Nationalbibliothek *zwei vollständige Partituren* von der eigenen Hand *Jacques Offenbachs* aufzufinden. Sie betreffen die Operette »Les Braconniers« (Die Wilddiebe) und das Märchenspiel »La Lune« (Die Reise in den Mond).

Nach fünfjähriger Unterbrechung wird die *Internationale Stiftung Mozarteum in Salzburg* neuerdings die Herausgabe der musikwissenschaftlichen Zeitschrift »*Mozarteums Mitteilungen*« in die Wege leiten. Sie erscheint wie bisher vierteljährlich, dient in gleicher Weise der Mozart-Forschung wie der zeitgenössischen Mozart-Bewegung und soll ein verbindendes Organ aller Mozart-Freunde werden. Als Mitarbeiter wurden die hervorragendsten Vertreter der Musikwissenschaft und im besonderen der Mozart-Forschung gewonnen.

Ein seit Jahren auf der *Württemb. Landesbibliothek in Stuttgart* lagernder Bestand von musikalischen Handschriften ist nunmehr nach erfolgter Katalogisierung der wissenschaftlichen Benützung zugänglich gemacht worden. Die in der Hauptsache aus dem Musikalienmagazin des abgebrannten Hoftheaters stammende Sammlung, die eine wertvolle Bereicherung durch Zuweisungen aus der ehemaligen Hofbibliothek erhalten hat, besteht vornehmlich aus Opernpartituren. Es befinden sich darunter die berühmten Jom-

melli-Partituren (13 Opern autograph.), Handschriften von Konr. Kreutzer (7 Opern), Lindpaintner, Vincenz Lachner, Zumsteeg und vieler anderer Meister. In Abschriften reich vertreten ist die französische Oper aus der Zeit der letzten württembergischen Herzoge und des Königs Friedrich, nicht weniger stark die lange Herrscherperiode Lindpaintners am Stuttgarter Hoftheater. Den Auftrag zur Katalogisierung der auf mehr als 900 Nummern, d. i. auf mehr als 1600 Bände gestiegenen Handschriftensammlung hat *Alexander Eisenmann* ausgeführt.

Im Musikhistorischen Museum in *Stockholm* findet gegenwärtig eine *Beethoven-Ausstellung* statt, die auf die Initiative *Dr. Norlinds* zurückzuführen ist und u. a. die ältesten Beethoven-Biographien (Hildebrands von 1827, Johann Schlossers von 1828 usw.), zwei Originalautographien, nämlich einen Brief Beethovens an seinen Arzt und ein Notenmanuskript zu »Die Ruinen von Athen 1812«, sowie zahlreiche Faksimiles enthält, darunter das bekannte Heiligenstädter-Testament. Die Ausstellung, die insgesamt gegen 800 Nummern umfaßt, ist die erste ihrer Art in der schwedischen Hauptstadt und enthält u. a. auch den wertvollen Flügel der Nanette Streicher, den Beethoven »eingespielt« hat. Den größten Teil des zur Ausstellung gelangenden Materials hat Norlind aus seinen eigenen Sammlungen zur Verfügung gestellt.

Das *50jährige Jubiläum* des *Bayreuther Festspielhauses* wird, da in diesem Jahr in Bayreuth keine Festspiele stattfinden, am *25. Juli in Weimar* durch ein großes Richard Wagner-Konzert begangen werden.

Franz Werfel hat eine zweite Oper *Verdis* und zwar »Signor di Boccinegre« für die deutsche Bühne bearbeitet.

Das Wohnhaus *Vincenzo Bellinis* ist von seiner Heimatstadt *Catania* erworben worden. Der Nachlaß des Meisters, der bisher im Benediktinerkloster aufbewahrt wurde, soll den Grundstock eines Bellini-Museums bilden, das in dem Hause eingerichtet wird.

Wie jetzt feststeht, wird *Puccini* auf seinem Landsitz *Torre del Lago* seine letzte Ruhestätte finden. Die Grabkammer wird im Hause selbst, und zwar an der Hinterwand des Arbeitszimmers in der dicken alten Turmmauer ausgehoben werden. Das Haus, in dem alles unberührt geblieben ist, soll zu einem Museum umgeschaffen werden.

In *Zürich* wird an dem Hause Scheuchzerstraße 36, in dem *Ferruccio Busoni* vom Sommer 1915 bis zum Herbst 1920 gewohnt hat, eine Gedenktafel nebst Hochreliefbüste, letztere vom Bildhauer *Haller* ausgeführt, angebracht, die von Freunden und Verehrern des Meisters gestiftet wurde. Die Enthüllung findet am 19. Juni gelegentlich des Festes der Internationalen Gesellschaft für neue Musik, deren Ehrenmitglied Busoni gewesen ist, statt.

* * *

Die Bedingungen des *10 000 $ Preisausschreibens* für Kammermusikwerke, gestiftet von der »*The Musical Fund Society*«, werden hiermit bekanntgegeben. Die Preise sind: *erster Preis 5000* $; *zweiter Preis 3000* $; *dritter Preis 2000* $. Diese Preise sind, soweit uns bekannt, die höchsten jemals für Kammermusikwerke offerierten. Die Bewerbung ist auf Kammermusikwerke von 3 bis 6 Instrumenten beschränkt. Kompositionen mit Vokalstimmen sind ausgeschlossen. Der Komponist kann mehrere Werke einreichen und auch mehrere Preise erhalten. Der Bewerber kann bestimmen, ob sein Werk nur für den ersten Preis in Frage kommen, demnach für den zweiten und dritten Preis zurückgezogen werden soll. Dieser Wunsch muß jedoch bei Einsendung der Manuskripte besonders bemerkt werden. Um den Bewerbern genügend Zeit zu geben, und der gewöhnlich unvermeidlichen Hast bei Preisausschreiben vorzubeugen, ist als *Endtermin der 31. Dezember 1927* bestimmt. Die Bewerbung ist offen für beide Geschlechter und für Personen aller Nationen. Die Kompositionen müssen leserlich mit Tinte geschrieben sein und franko an die »*Musical Fund Society*« *407 Sansom Street, Philadelphia, Pa., U.S.A.* eingesandt werden. Partitur als auch Stimmen müssen unterbreitet werden. Die Titelseite der Partitur muß einen — nom de plume — tragen, dem Paket selbst muß ein geschlossener Brief mit einliegender genauer Adresse und Namen beiliegen. Nom de plume außen vermerkt. Der Name des Komponisten darf von außen nicht ersichtlich sein. Die Preise werden von Richtern, die die »Musical Fund Society« bestimmt, verteilt werden. Die Namen derselben werden vor dem Endtermin bekanntgegeben. Bereits öffentlich aufgeführte Werke sind von der Bewerbung ausgeschlossen. Die Zusendung der Manuskripte geschieht auf Risiko der Komponisten, die Society wird jedoch alle erdenklichen Vorkehrungen treffen, um sichere Rücksendung zu ermöglichen. Beides, Partituren und Stimmen, müssen *vor dem 1. Januar 1928* in den

Händen der Society sein. Das Resultat des Preisausschreibens wird sofort nach Erledigung der Preisrichterarbeiten bekanntgegeben. Die Musical Fund Society behält sich vor, die Preise gewinnenden Werke in die Archive der Society einzuverleiben. Ferner behält sich die Society alle Aufführungsrechte für drei Monate nach der Preisverteilung vor. Nach Ablauf dieser Zeit gehen alle Rechte an den Komponisten zurück.

Die für dieses Jahr geplante Eröffnung der Theaterausstellung »Maske Magdeburg« ist auf den Sommer 1927 verschoben worden.

Die Pianofortefabrik *C. Bechstein* hat kürzlich im Berliner »Haus am Zoo« ihre Ausstellungs- und Verkaufsräume neu eröffnet. Mehrere künstlerisch ausgestattete Säle fassen gegenwärtig 70 Instrumente, darunter Flügel der verschiedensten Stilgattungen.

Reinhold Scharnke, vormals Schriftleiter des »Orchesters«, gibt ab 1. Mai das »*Deutsche Musikerblatt*«, Unabhängige Zeitung für die Interessen des Musikerberufes, heraus.

Ein besonders in Musikgelehrtenkreisen wohl bekannter Forscher namentlich vorbachischer Musik, der Dresdener Pianist *Richard Buchmayer*, feierte am 19. April seinen *70. Geburtstag*.

Der schwäbische Komponist *Christian Knayer*, der Begründer des Württ. Musikpädagog. Verbandes, feierte am 29. Mai seinen *50. Geburtstag*. Er schrieb außer einigen Chorwerken eine größere Reihe von Liedern weltlichen und geistlichen Charakters.

Dr. *Werner Danckert* ist von der philosophischen Fakultät der Universität *Jena* als Privatdozent für Musikwissenschaft zugelassen worden. Seine Probevorlesung behandelte das Thema »Johann Sebastian Bach und die Renaissance«.

Franz Wethlo wurde vom Ministerium zum *Leiter des Phonetischen Laboratoriums* der 2. Universitäts-Hals-, Nasen- und Ohrenklinik (Charité) in *Berlin* ernannt und mit Vorlesungen beauftragt.

Leopold Reichwein aus Wien ist zum Generalmusikdirektor der Stadt *Bochum* ernannt worden. Sein künstlerisches Tätigkeitsfeld in Wien behält Reichwein bei.

Edwin Fischer hat ein Angebot des *Lübecker* Musikvereins und Orchesters, die *Leitung ihrer ständigen Sinfoniekonzerte* zu übernehmen, unter der Voraussetzung angenommen, daß er seine pianistische Tätigkeit weiter uneingeschränkt ausüben kann.

Der *Basler Gesangverein* wählte als Nachfolger Hermann Suters *Hans Münch* zu seinem Dirigenten.

Der Dirigent und Pianist *Karl Lafite* in Wien ist mit dem Titel Professor ausgezeichnet worden. — Der Wiener Gesangsmeisterin *Rosa Papier-Paumgartner* wurde der Titel eines *außerordentlichen Professors* verliehen.

* * *

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Die auf Carl Maria v. Weber bezüglichen Abbildungen aus Eutin haben wir Herrn Studienrat Professor *Roering in Eutin*, die Nachbildung der einen Seite aus dem Klavierauszug des »Oberon« dem Antiquariat *V. A. Heck, Wien*, zu verdanken.

AUS DEM VERLAG

Unter dem Schutze der *Akademie zur wissenschaftlichen Erforschung und Pflege des Deutschtums (*der *Deutschen Akademie)* in München und unter der Gesamtredaktion *Hans Joachim Mosers* (Heidelberg) veranstaltet der Verlag Dr. *Benno Filser G. m. b. H., Augsburg-Köln*, in Gedenken an den 100. Todestag des Meisters, die *Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Carl Maria v. Weber* in sechs Serien nach folgendem Plan: Es umfaßt die erste Serie: Kirchenwerke (Messen, Offertorien, Kantaten, Festmusiken (Bearbeiter: Rudolf Schulz-Dornburg, Gerhard v. Keußler, Alfred Sittard, Hermann Zilcher); die zweite Serie: Dramatische Werke (Bearbeiter: Alfred Lorenz, Ludwig Schiedermair, Hermann Abert, Franz v. Hoeßlin, Hans Pfitzner, Richard Strauß, H. W. Frhr. v. Waltershausen, Hans Hoffmann); die dritte Serie: Werke mit Orchester (Bearbeiter: Siegmund v. Hausegger, Max v. Schillings, Richard Wetz, Karl Hasse); die vierte Serie: Gesangsmusik ohne Orchester (Bearbeiter: Fritz Stein, Hans Joachim Moser, Karl Mayer); die fünfte Serie: Kammermusik (Bearbeiter Karl Klingler) und die sechste Serie: Klavierwerke (Bearbeiter: Wilhelm Kempff, Walter Georgii, Walter Lampe). Ein Aufruf, den die Namen der hervorragendsten deutschen Musiker, Musikforscher und Musikschriftsteller zieren, ruft zur Zeichnung der Gesamtaufgabe auf, deren erster Band aus der Serie »Dramatische Werke« die Jugendoper »Peter Schmoll« und das Opernfragment »Das Waldmädchen« umfassen und zum 100. Todestag Carl Maria v. Webers vorliegen wird.

Der Verlag *Breitkopf & Härtel in Leipzig* bereitet eine *kritische Gesamtausgabe der Werke*

von Johannes Brahms unter dem Titel »Sämtliche Werke«, Ausgabe der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, vor und ladet zur Subskription auf das vollständige Werk ein.

Das kürzlich im Verlag von *F. E. O. Leuckart in Leipzig* erschienene Streichquartett in a-dur von *Franz Schmidt*, Wien, erlebte bei seiner Uraufführung einen starken Erfolg.

Die Neuübersetzung von Gounods »Margarethe« (Faust) durch *Gustav Brecher* ist von *Ed. Bote & G. Bock, Berlin*, zum Druck und Bühnenvertrieb erworben worden.

TODESNACHRICHTEN

AMSTERDAM: Der als Opern- und Konzertsänger gleich geschätzte holländische Bariton *Joseph Orelio*, einer der volkstümlichsten Künstler seines Vaterlandes, ist im 72. Lebensjahr gestorben.

HAMBURG: Das Mitglied der Hamburger Oper, der Heldenbariton *Heinrich Wilhelm Buers*, ist durch einen Unglücksfall ums Leben gekommen; er stand kurz vor seinem 47. Geburtstag.

KROMERIC (Kremsier): Im Alter von 48 Jahren verschied der deutsch-tschechische Tonsetzer *Jaroslav Hoppe*. Außer einigen Chorkompositionen sind namentlich seine Lieder bekannt geworden.

MÜNCHEN: Hans Pfitzner ist von einem schweren Schicksalsschlag betroffen worden. Seine Gattin, Frau *Mimi Pfitzner*, seine treue Mitkämpferin und Helferin bei allen äußeren Schwierigkeiten seiner Künstlerlaufbahn, hat ihm der Tod entrissen Sie war eine Tochter James Kwasts und Enkelin von Ferdinand Hiller.

NEUYORK: Der Geiger *Franz Kneisel* ist, 60 Jahre alt, verstorben. Mit ihm geht eine weitbekannte musikpädagogische Autorität dahin. Als Führer des nach ihm benannten Streichquartetts hat sich der Künstler im Musikleben der Vereinigten Staaten verdienstlich betätigt.

SOLINGEN: Hier verschied im Alter von 64 Jahren der Kgl. Musikdirektor *Clemens Lemacher*, über 35 Jahre lang Leiter des Kirchenchors Cäcilia. Als Komponist ist er mit Liedern, Chören und Orchesterwerken hervorgetreten.

WEIMAR: Der als Kunstschriftsteller und Musikpädagoge bekannte *Bruno Schrader*, ein Schüler Liszts, ist im 65. Lebensjahr verstorben.

ZÜRICH: Hier starb der Pianist *Paul Otto Möckel*, Professor an der Württ. Hochschule für Musik in Stuttgart. Zusammen mit seiner Gattin, der Geigerin Catharina v. Bosch, übte er eine ausgedehnte Konzerttätigkeit aus.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet nach Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54, Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 9, Link-Straße 16, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester ohne Soloinstrumente

Brahms, Joh.: op. 11 Serenade m. Vorw. v. W. Altmann. Kl. Part. Eulenburg, Leipzig.

Elukhen, A.: op. 33 Rhapsodie; op. 36 Nr. 2 Kaukas. Fantasie. Bote & Bock, Berlin.

Erdmann, Hans: Phantastisch-romant. Suite. Bote & Bock, Berlin.

Graener, Paul: op. 73 Juventus academica. Ouvert. Bote & Bock, Berlin.

Kletzki, Paul: op. 14 Vorspiel zu einer Tragödie. N. Simrock, Berlin.

b) Kammermusik

Auer, Leop., u. Saenger, Gust.: Graded Course of Ensemble Playing (6 Hefte). Carl Fischer, Neuyork.

Barbillion, Jeanne: Sonate (D) p. V. et Piano. Senart, Paris.

Bloch, Ernest: Landschaften f. Streichquart.; Nacht f. dsgl.; Drei Nocturno f. Pfte., V. u. Vc. Univers.-Edit., Wien.

Hemmann, Fritz (Berlin-Südende): op. 23 Sonate f. Klav. u. Oboe noch ungedruckt.

Lemacher, Heinr.: op. 28 Heitere Suite f. Pfte zu 4 Hdn. Volksver.-Verl., M.-Gladbach.

Malipiero, G. Francesco: Ricercari per 11 istrumenti. Univers.-Edit., Wien.

Naumann, R.: op. 31 Kammermusik f. Fl., Ob., Klar., Horn u. Streichquint. Doblinger, Wien.

Milhaud, Darius: VII. Quatuor à cordes. Univers.-Edit., Wien.

Pringsheim, Klaus: op. 29 Kleine Suite im alten Stil f. V., Br. u. Vc. Ries & Erler, Berlin.

Raasted, N. O.: op. 40 Serenade f. Fl., Ob., Vla. u. Vc. Kistner & Siegel, Leipzig.

Raphael, Günther: op. 12 Nr 1 Sonate (E) f. V. u. Pfte. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Tiessen, Heinz: op. 32 Streichquartett. Univers.-Edit., Wien.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Akimenko, Th.: op. 59 Album pittoresque, op. 73 Deux Nocturnes mystérieux p. Piano. Bessel, Leipzig.

Auer, Leopold: Graded Course of Violin Playing (8 Hefte). Carl Fischer, Neuyork.

— op. 9 12 charakt. Präludien in Form von melod. Übungen f. Viol. Univers.-Edit., Wien.

Cassado, Gaspar: Suite f. Vc.-Solo. Univers.-Edit., Wien.

Hauer, Jos. Matth.: op. 22 Etüden f. Pfte. Univers.-Edit., Wien.

Pillney, Karl Herm.: Altwien. Walzer f. Pfte. zu 4 Hdn. nach Lanner bearb. Volksvereins-Verl., M.-Gladbach.

Spohr, Louis: Violinkonzerte Nr 4 u. 5 m. Klav. (H. v. Steiner) NB. I. neue Ausgabe. Cranz, Leipzig.

Tartini, Gius.: Violinkonzerte in A und D m. Klav. (M. Corti). Ricordi, Milano.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Gabriel, Rich.: op. 27 Susanne. Liederspiel a. d. Fridericianischen Zeit in 1 Akt. Bratfisch, Frankfurt a. O.

Gál, Hans: op. 23 Das Lied der Nacht. Dramat. Ballade von K. M. Levetzow in 3 Bildern. Univers.-Edit., Wien.

Gurlitt, Manfred: op. 16 Wozzek. Musikal. Tragödie. Univers.-Edit., Wien.

Malipiero, Francesco: Philomela u. ihr Narr. Drama f. Mus. in 3 Akten. Univers.-Edit., Wien.

Messager, André: Passionnément, comédie music. Salabert, Paris.

Weill, Kurt: Der Protagonist. Ein Akt. Text v. G. Kaiser. Univers.-Edit., Wien.

b) Sonstige Gesangsmusik

Amiet, P.: Cinq Noëls anciens. Senart, Paris.

Bronsch, Elisabet: Der Rosenbusch und andere Lieder zur Laute. Ehrler, Leipzig.

Burgstaller, A.: Fünf Lieder. Dichtungen von Jos. Nadherny. Univers.-Edit., Wien.

Carissimi, G.: Jephte. Oratorium. Klav.-A. (N. Gui). Univers.-Edit., Wien.

Commenda, Hans: Von der Eisenstraße. Volkslieder a. d. oberösterr. Ennstale gesammelt. Österr. Bundesverl. f. Unterricht, Wissenschaft u. Bildung, Wien.

David, K. H.: Drei Männerchöre. Hug, Leipzig.

Dost, Walter: op. 52 Ekkehard f. Männerchor m. Orch. O. Forberg, Leipzig.

Durra, Hermann: Drei Monologe; Verkündigung f. Klav. Ries & Erler, Berlin.

Faißt, Klara: op. 12 Zwei Lieder; op. 20 Drei Lieder f. Ges. m. Pfte.; op. 21 Schön Astrid saß weinend. Nord. Ballade f. Bar. u. Pfte. F. Müller, Karlsruhe.

Graener, Paul: op. 71 10 Lönslieder f. Ges. u. Pfte. Bote & Bock, Berlin.

Hemmann, Fritz (Berlin-Südende): op. 18 Drei ernste Gesänge (Rabindranath Tagore) f. Singst. u. großes Orch. noch ungedruckt.

Kodaly, Zoltan: Zwei Männerchöre nach ungar. Volkskinderliedern bearb. Univers.-Edit., Wien.

Medtner, Nik.: op. 45 Vier Lieder f. Ges. m. Pfte. Zimmermann, Leipzig.

Moll, Adolf: Der Totentanz. Ein Mysterium f. Sprechstimme, Pfte., V. (Fl.) u. 3st. Kinderchor unter Benutzung bek. Lieder. Pfeil-Verl., Hamburg.

Ropartz, Guy: Trois prières p. une voix av. accomp. d'orgue. Durand, Paris.

Schmid, Heinr. Kaspar: op. 44 An Deutschland. Ein Zyklus v. Männerchören. Leuckart, Leipzig.

Scholz, Paul: op. 21 Kantate »Befiehl Du Deine Wege« f. Sopr. u. Baß-Solo gem. Chor u. Org. Schwers & Haake, Bremen.

Steinberg, Maximilian: op. 15 Das Mädchen u. der Wanderer. Drei Lieder nach R. Tagore f. Mezzosopr. m. Pfte. Bessel, Leipzig.

Stiebitz, Kurt: op. 30 5 Männerchöre. Ries & Erler, Berlin.

Villa-Lobos, H.: Suite p. chant et Violon. Eschig, Paris.

Weill, Kurt: op. 15 Der neue Orpheus. Kantate f. Sopr., Solo-Viol. u. Orch. Univers.-Edit., Wien.

III. BÜCHER

Almanach der deutschen Musikbücherei f. 1926. G. Bosse, Regensburg.

Altmann, Wilh.: Orchester-Literatur-Katalog. 2. vermehrte Aufl. Leuckart, Leipzig.

Bernhard, Christoph: Kompositionslehre — s. Müller-Blattau.

Grabner, Herm.: Lehrbuch der musikal. Analyse. Kahnt, Leipzig.

Keller, Hermann: Die musikal. Artikulation, insbes. bei J. S. Bach. Schultheiß, Stuttgart.

Müller-Blattau, Jos. Maria: Die Kompositionslehre Heinr. Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, eingeleitet u. hrsg. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Reuter, Fritz: Das musikal. Hören auf psycholog. Grundlage. Kahnt, Leipzig.

Schütz, Heinr.: Kompositionslehre — s. Müller-Blattau.

Strauß, Richard: Briefwechsel mit Hugo v. Hofmannsthal. Zsolnay, Wien u. Berlin.

Weidle, Paul: Bauformen in der Musik. Schultheiß, Stuttgart.

Wilss, Ludwig: Zur Geschichte der Musik an den oberschwäb. Klöstern im 18. Jahrh. Schultheiß, Stuttgart.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 9, Link-Straße 16
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

Carl Maria von Weber

Zum 100. Todestag des Meisters, den 5. Juni 1926

Weber-Literatur

Carl Maria von Weber
Sämtliche Schriften

Kritische Ausgabe von Georg Kaiser

XXIV, 585 S. Geb. Rm. 10.-, geh. Rm. 8.-

Webers Schriften gliedern sich in: Autobiographische Skizze - Literarische Arbeiten zur Organisation musikalischer Anstalten - Konzert- u. Opernkritiken, „Kunstzustände" und Rezensionen - Einführungen in eigene und fremde Werke - Charakteristiken - Zur Technik einzelner Instrumente - Zur Wahrung eigener Interessen - Poetisches. Wahrhaft überraschend ist die Fülle edelster Gedanken, die in diesen Schriften niedergelegt sind. Jeder, der Weber wirklich kennen lernen will, muß zu diesem Bande greifen.

Briefe an den
Grafen Karl von Brühl

Herausgegeben von Georg Kaiser

Mit 2 Bildnissen. 56 Seiten. Rm. 1.20

Die Briefe stammen aus den Jahren 1814 bis 1826, sie sind nicht nur wertvoll, weil sie viele Urteile Webers über eigene Werke wie über Zeitgenossen enthalten, sondern sind auch ein schönes Denkmal für den Menschen Weber.

La Mara
Carl Maria von Weber

12. Auflage

66 Seiten. Mit einem Bildnis

Rm. 1.20

Mit Liebe und Begeisterung, aber auch mit größter Sachkenntnis spricht La Mara von dem Komponisten des „Freischütz". — Das Bändchen erschien in der Sammlung: Breitkopf & Härtels Kleine Musikerbiographien.

Walter Georgii
Carl Maria von Weber als Klavierkomponist

Mit zahlreichen Notenbeispielen

VIII, 45 Seiten. Rm. 2.—

Georgii untersucht zunächst Webers Klaviertechnik und stilistische Eigentümlichkeiten sowie die Beziehungen zwischen seinem Stil und dem seiner Zeitgenossen. Es folgt im zweiten Teil eine genaue Analyse sämtlicher Klavierwerke Webers.

Leyer und Schwert

10 Lieder von Theodor Körner für eine Singstimme und Klavierbegleitung

Edition Breitkopf 4455. Rm. 1.50

Inhalt: 1. Gebet während der Schlacht. Vater ich rufe dich. Op. 41 Nr. 1. – 2. Abschied vom Leben. Die Wunde brennt. Op. 41 Nr. 2. – 3. Trost. Herz! laß dich nicht zerspalten. Op. 41 Nr. 3. – 4. Mein Vaterland. Was ist des Sängers Vaterland? Op. 41 Nr. 4. – 5. Reiterlied. Frisch auf mit raschem Flug. Op. 42 Nr. 1. – 6. Lützows wilde Jagd. Was glänzt dort vom Walde. Op. 42 Nr. 2. – 7. Gebet vor der Schlacht. Hör uns Allmächtiger! Op. 42 Nr. 3. – 8. Männer und Buben. Das Volk steht auf. Op. 42 Nr. 4. – 9. Trinklied vor der Schlacht. Schlacht, du brichst an! Op. 42 Nr. 5. – 10. Schwertlied. Du Schwert an meiner Linken. Op. 42 Nr. 6

Vorliegende Ausgabe ist die einzig existierende Original-Ausgabe der Weberschen Lieder

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig


KÜNZEL
SAITE
EINGETR. SCHUTZ-
MARKE HERKULES
DIE SAITE DES
ANSPRUCHSVOLLEN
MUSIKERS
ÜBERALL
ZU HABEN

UNBEKANNTE BRIEFE FRANZ LISZTS

ZUM 40. TODESTAG DES MEISTERS VERÖFFENTLICHT

VON

FRIEDRICH SCHNAPP-BERLIN

Die im folgenden veröffentlichten Briefe Liszts befinden sich, mit Ausnahme des Briefes an Heine, in den Autographensammlungen der Preußischen Staatsbibliothek, deren Generaldirektion ich für die Publikationserlaubnis zu Dank verpflichtet bin. Neben manchen schon gedruckten Liszt-Briefen besitzt die Bibliothek eine größere Anzahl noch unveröffentlichter Schreiben des Meisters. Eine Auswahl daraus zu treffen, fiel nicht ganz leicht, ließ sich aber nicht umgehen. Vollständig aufgenommen wurden nur die Briefe an Bettina v. Arnim, deren Originale, in der Varnhagen v. Enseschen Autographensammlung, La Mara entgangen sind. Hier liegen ferner der Brief an Frau v. Bacheracht und das Stammbuchblatt vom Mai 1858. Aus der Radowitzschen Sammlung stammt der Brief an Alexander v. Humboldt; das Schreiben an Cotta und die Briefe an Zellner bewahrt die Handschriftensammlung der Musikabteilung.
Die Briefe 1—4 und 6 wurden aus dem Französischen ins Deutsche übertragen, Nr. 5 dagegen wegen der interessanten Anwendung beider Sprachen in der Originalgestalt wiedergegeben. Das Stammbuchblatt (Nr. 12) teilen wir ebenfalls in der französischen Fassung mit. — Mögen die Blätter als Zeugnisse eines der edelsten Künstler und Menschen, der je gelebt, zur Kenntnis von Liszts Leben und Schaffen ihr bescheidenes Teil beitragen.

1.

An Heinrich Heine in Paris

(Paris, Mitte der 30er Jahre)

Mein lieber Heine,

Frau Sand wünscht lebhaft Sie zu sehen (wenn auch nur auf eine halbe Stunde) vor ihrer Abreise nach der Bretagne. Ich weiß nicht wo Sie sich befinden und auch nicht, wie ich Sie morgen werde wiederfinden können — sie wohnt Quai Malaquais 19 — wenn es Ihnen möglich wäre, sich um 8 Uhr pünktlich (militärische Zeit) am Café d'Orsay (gegenüber dem Pont royal) einzufinden, werde ich Sie dort treffen, und wir würden zusammen gehen — Also bis morgen, — trachten Sie nicht zu verfehlen

Ihren ganz ergebenen

Dienstag Morgen — *F. Liszt*

(Das Original dieses Briefes ist im Besitz von Geheimrat Professor Dr. Hans Meyer in Leipzig. Dem Herausgeber freundlichst zur Verfügung gestellt durch Ernst Elster in Marburg.)

2.

An Therese v. Bacheracht in Hamburg

Welch entzückender Lichtstrahl inmitten der dichten Nebel, die mich bedrückten! Ein Brief von Ihnen, gnädige Frau, und so erfüllt von wohlwollenden und so liebwert ausgedrückten Worten! – Wie soll ich Ihnen dafür danken und wie bin ich davon entzückt!
Ich würde in der Tat nicht gewagt haben, mir auf ein so freundlich verlängertes Andenken Hoffnung zu machen!
Seit meiner Abreise von Hamburg waren mir 4 oder 5 Tage zum Leben gegeben. Jetzt lasse ich mich nur *ertragen* so gut es geht, inmitten fast unerträg-

licher Dinge und Menschen. Man muß sich indessen daran gewöhnen, falls man nicht etwa in seiner Aufgabe stirbt, wie Harlekins Pferd, — oder wie diese arme Malibran, die im selben Zimmer gestorben ist, wo ich Ihnen schreibe. Wir haben davon gesprochen, glaube ich. Sie war eine *hingebungsvolle Frau* (wie mir eines Tages V. Hugo sagte), die vielleicht wohl daran getan hat, vor der Zeit davonzugehen. Wer weiß? Sie hätte ja auf einer Reise nach St. Petersburg enden können und falsch singen wie die Pasta. Trauriges Geständnis menschlicher Dinge!

Sie haben die Lettres d'un voyageur wiedergelesen: meiner Ansicht nach das originellste Buch der zeitgenössischen Litteratur, ein Buch, das am tiefsten die Individualität George Sands widerspiegelt. Die Briefe an den Madegassen und an Rollinat scheinen mir besonders wundervoll. Was jenen betrifft, wovon Sie mir schreiben, so habe ich darin immer einen kleinen Groll gegen meinen berühmten Freund im Gedächtnis behalten. Sie läßt mich dort eine Dummheit mehr aussprechen, als ich je gesagt habe (»*Ist Enfantin kein redlicher Mann?!*«) — ich habe das niemals verschmerzen können. Das Fragment über die Orgel in Freiburg endlich und der Brief an Meyerbeer sind ihrer ganz würdig.

Sie haben recht, mir keine Wünsche für mein Glück zu sagen — Vor mehr als sechs Jahren sagte ich zu *Arabella* »*ich möchte lieber unendlich unglücklich sein als spärlich glücklich.*« Das Schicksal hat mir vielleicht nach Verlangen gedient.

Brauche ich Ihnen zu sagen, daß es mir eine lebhafte Freude sein wird, nach Hamburg zu kommen und Sie dort wiederzufinden? Sie wissen das; nicht wahr? und es ist ein ganz kleines Stückchen Koketterie Ihnen gegenüber dabei, daß ich daran zu zweifeln scheine.

Auf Wiedersehen also, gnädige Frau, und vor allen Dingen, weil Sie es mir ja erlauben, auf *Wiederschreiben.*

Tausend zarte und ergebene Huldigungen

F L

Ich erinnere mich nicht mehr genau, was Heine über mich gedruckt hat. Ich weiß nur, daß ich ihm in der *Revue Musicale*, worin sein Artikel erschienen war, geantwortet habe. Wenn Sie neugierig sind, meinen Brief kennen zu lernen, werde ich ihn Ihnen schicken.

Wie soll ich Ihnen für die Zusendung der Zigarren danken? Das ist ein wahres *Liebeswerk*, was Sie tun. *Nichts* auf der Welt (was materielle Dinge anbetrifft) hätte mir so angenehm sein können.

Manchester, 4. Dezember 40.

(Geschrieben auf der Reise nach Schottland. — Die Adressatin, geb. v. Struve (1804—1852), lebte als Gattin des russischen Generalkonsuls v. Bacheracht in Hamburg.
Maria Malibran-Garcia, eine der gefeiertsten Sängerinnen ihrer Zeit, starb am 23. September 1836 in Manchester infolge Überanstrengung bei der Mitwirkung am dortigen Musikfest.

Giudetta Pasta (1798—1865) trat noch bis 1850 hin und wieder als Sängerin auf (so im Jahre 1840 in Petersburg), obwohl ihre Stimme seit Mitte der dreißiger Jahre bereits erloschen war.
Die »Lettres d'un voyageur« sind an verschiedene berühmte Freunde George Sands gerichtet. Im 10. Briefe (an Charles Didier) beschreibt die Dichterin in sehr reizvoller Weise das Zusammensein mit Liszt, der Gräfin d'Agoult (»Arabella«), Adolphe Pictet (»Le major«), Liszts Schüler Hermann Cohen (»Puzzi«) u. a. in der Schweiz im Sommer 1836. Besonders wertvoll erscheint die Schilderung von Liszts Spiel auf der Mooser-Orgel im Dom zu Freiburg — das Visionäre und Ekstatische in Liszt kommt hier zu vollendetem Ausdruck.
»Der Madegasse« ist George Sands bester Freund, der Naturforscher Neraud.
François Rollinat, französischer Volksvertreter (1806—1867).
Père Enfantin (1796—1846), der Hauptrepräsentant des Saint-Simonismus, von dessen Lehre der junge Liszt eine Zeitlang stark beeinflußt worden ist.
Heine hatte sich in der Revue Musicale mit bemerkenswertem Verständnis über Liszt und Thalberg geäußert. Vgl. die betr. Stelle in der Ausgabe der Heine-Werke von Ernst Elster, Bd. 4, S. 631—632. Liszts offener Brief an Heine findet sich in seinen Gesammelten Schriften.)

3.

An Alexander v. Humboldt in Berlin

Ew. Exzellenz haben mir in gewisser Weise die Ehre untersagt, Ihnen von neuem meinen Besuch abzustatten, indem Sie mir mit den Worten zuvorkamen, daß ich schwerlich so glücklich sein würde, Sie wieder zu Hause anzutreffen. So wollen denn Ew. Exzellenz mir gütig verzeihen, wenn ich mir die Freiheit zu nehmen wage, Ihnen meine *traurige Gestalt* im Bilde darzubieten. Wollen Sie in dieser untertänigen und ehrfurchtsvollen Huldigung (mag ihr Erscheinen auch vielleicht unbescheiden wirken) nur meine tiefe Dankbarkeit erkennen für die Güte, die Sie mir erwiesen haben. Es ist mir ein Bedürfnis, wenigstens stillschweigend dem Manne meine beständige Aufwartung zu machen, dessen umfassendes Genie und hoher Charakter Deutschland am meisten ehren.

Ich habe die Ehre zu sein

Ew. Exzellenz
ehrfurchtsvoll ergebener
Diener

Berlin, 30. Dezember 1841. *F. Liszt*

(Der Adressat des Briefes ist nicht ausdrücklich angegeben — er kann aber wohl nicht zweifelhaft sein!)

4.

An Bettina v. Arnim in Berlin (Berlin, im Februar 1842)

Um $6^1/_2$ Uhr, liebe Sibylle, werde ich bei Ihnen sein — wir wollen zu Madame Schinkel gehen, wenn Ihnen das recht ist
— Gestern habe ich Armgart meine beiden Hände gegeben (ich würde sie anbeten, wenn sie mir das erlaubte) — und ich kann mich infolgedessen nicht enthalten, heute die 3. Strophe von Mignons Lied zu schreiben, sei es vor oder nach Mme Schinkel.

Tausend ergebene
Herzlichkeiten
F L

(Armgart v. Arnim, Bettinas Tochter, spätere Gräfin Flemming (1822—1880).
Über die Komposition von Mignons Lied schreibt Liszt Jahrzehnte später, am 28. Sept. 1876, an die Fürstin Wittgenstein: ». . en composant à Berlin au mois de Février 1842, après 50 autres musiciens, le *Lied: Kennst du das Land?* je me suis identifié tant bien que mal au sentiment rêveur de la jeune fille«.)

5.

An Bettina v. Arnim

(Auf dem Briefumschlag, dessen Siegel das Bild einer geflügelten Sphinx trägt, die Adresse:)

Madame la Baronne
Bettina von Arnim
21
Unter den Linden Berlin

---

15 Mars 1842
An der russischen Donau

Ich muß *Dir* noch schreiben bevor ich weiter gebracht werde. Es drängt mich nach Dir — zu Deinem innersten Geist.
La force magnétique de nos deux natures, s'augmente je crois par la distance extérieure.
Je ne puis te dire à quel point ta lettre m'a émerveillé et ému. Et pourtant j'ai commis une grande profanation — mais ce n'a été qu'après bien des prières et avec la certitude qu'il n'en pouvait résulter aucun inconvénient pour toi. Bref, j'ai permis que cette lettre fut lue par Nernst et sa femme (car j'ai été malade au lit pendant 24 heures à Tilsitt, mais cela importe peu) — et j'avais à peine dit oui, que j'en éprouvais un amer regret.
Pardonne moi.
Nachdem Du mich gewürdigt hast mit mir vertraut zu sprechen, begreifst Du, daß es mir unausstehlich und unverzeihbar scheint, wenn andre zugreifen wollen.

J'ai lu une grande partie de ton livre. Manche Seiten klingen in mir wie *verklärte* Musik. D'autres me ravissent comme les plus charmants paysages que j'ai entrevus dans ma jeunesse, alors que ma vie avait encore un charme.
Je t'enverrai de Mittau la musique, *telle que j'imagine* que tu devais la chanter de cette poesie de Goethe

Der du von dem Himmel bist,
alles Leid und Schmerzen stillst
etc

Grüße herzlich Deine lieben Töchter — und schreibe bald und viel —
Adressire an Herrn Geheimen Rath und Ober Post Director Nernst
Tilsitt
Er wird gefälligst alles besorgen, was mir nach Petersburg adressirt ist.

(Ausführliches über die Beziehungen Bettinas zu Liszt findet sich in La Maras wertvollem Buche »Liszt und die Frauen« (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910). Hier sind auch die Briefe Bettinas an Liszt veröffentlicht.)

6.

An Bettina v. Arnim

Petersburg
15/27 April (1842)

Ich weiß nicht, ob ich bei Ihnen etwas verschuldet haben mag, oder ob irgend ein anderer Grund Sie veranlaßt, zu schweigen. Aber dieses Schweigen ist mir schmerzlich und betrübt mich; und ich kann nicht umhin, Ihnen das zu sagen. Sagen Sie mir Ihrerseits, daß die gemeinsam verlebten Stunden Ihnen kein schlechtes Andenken hinterlassen haben, und daß Sie immer gut und wohlwollend gegen mich sind.
Nun bin ich zehn Tage in St. Petersburg; wahrscheinlich werde ich noch drei Wochen oder einen Monat hierbleiben. Darauf wird man mich auf einige Monate in wer weiß welchem Walde begraben müssen (ich habe immer die Wälder geliebt, und wenn der Frühling gekommen ist, erwarte ich nur das Rauschen der Blätter) ehe ich mein Vagabundendasein wiederaufnehme, das anscheinend fortgeführt werden muß.
Die Broschüre von Schober — F. Liszt *in Ungarn* (1840) — ist gedruckt; ich habe Brockhaus beauftragt, Ihnen 2 Exemplare zu schicken. Seien Sie so gut, eins davon dem Grafen Teleky, dessen Adresse mir nicht bekannt ist, zuzustellen. Graf Dimitri Nesselrode, der Nachfolger Orloffs in Berlin, wird Ihnen ein oder zwei Lieder bringen, nach meiner Art

»Ach! ich bin des Treibens müde!«
und auch »Es war ein König in Thule« —

Sie mögen sich davon Papilotten drehen, wenn Sie wollen.
Küssen Sie die Hände Ihrer reizenden Töchter an meiner Statt, und legen Sie mich nicht als unbrauchbar beiseite: unter denen, die Sie bewundern und sich erlauben, Sie zu lieben, gibt es keinen, der Ihnen herzlicher ergeben ist als

F. Liszt

(Franz v. Schober, Schuberts Freund, stand Liszt ganz besonders nahe. Er lebte damals in Weimar.
Graf Sándor Téleky († 1892), mit Liszt befreundet.
Graf Dimitri Nesselrode, Sohn des russischen Staatsmannes und Kanzlers Karl Robert v. Nesselrode.)

7.

An Bettina v. Arnim

Herzlichsten Dank für die LiederDedication. Es freut mich daß Du mich dazu werth hältst, und ich verspreche Dir die Lieder auswendig vorzusingen wenn wir uns wieder sehen. Vielleicht sogar bringst Du mich vom neuen zu einer

LiederStimmung die mich drängt einiges derartiges aufzuschreiben. Meine früheren Lieder sind meistens zu sentimental aufgebläht und häufig zu vollgepfropft in der Begleitung. Jetzt kommt es mir vor als wenn ich auf meinen richtigen Weg endlich gelangt wäre, und diese *Wiedergeburt* ohne welche Christus kein Heil verheißt, geistig und musikalisch vollbracht hätte. Meine Werke sollen davon Zeugniß geben, und findest Du einiges Behagen daran so wird mir dies sehr wohl thuen.
Entschuldige bestens daß ich Grimm's erwähnt habe, indem ich Dir die Nibelung »*Überschwemmung*« (wie Du das Werk nennst) zusandte. Ich glaubte daß Du mit Grimm's in beständigem und freundschaftlichem Verkehr ständest. Ist das nicht der Fall, so habe ich natürlich keine Veranlassung Dich mit einer ähnlichen Bitte zu behelligen.
Dem armen Cornelius hast Du Unrecht gethan ohne es zu vermuthen. Deine Briefe hat er nicht erhalten und er war ganz betroffen, wie ich ihm von Deiner Ungnade sagte. Sicherlich wird er Dir gleich nach seiner Ankunft in Mainz (er reiste dahin den andern Tag als ich ihm den betreffenden Inhalt Deines Briefes mittheilte) geschrieben haben. In Weymar blieb er diesmal 14 Tage und wohnte bei mir auf der Altenburg. Gegen Herbst will er nach Belgien um dort seine Arbeiten und Studien im kirchlichen Styl und gregorianischen Gesang weiter zu bringen. Die zwei 4stimmigen Messen die er im vorigen Sommer und Herbst geschrieben hat, befriedigen mich sehr, und berechtigen zu ganz bedeutenden Erwartungen von seinem Schaffen auf dem kirchlichen Gebiet.
Joachim schickte mir dieser Tage ein großes InstrumentalWerk (nahe an 100 PartiturSeiten) »Ouverture zu Hamlet« — Wir wollen es nächstens hier aufführen, und Mitte Mai, bei den VermählungsFeierlichkeiten der Prinzessin Amalia erwarte ich Joachim für die HofConzerte.
Zur Vermählung Deiner Tochter Max(e), empfange meine aufrichsten Felicitationen. Wenn sie diesen Sommer in Bonn zubringt, ist es möglich daß ich ihr meine gehorsamste Aufwartung dort mache, in Zurückkommen von meinem Zürcher Ausflug. Solltest Du Dich wieder in der Frankfurter Gegend aufhalten, so laß mich es wissen — da ich dieses Jahr wahrscheinlich mich etwas *mobil* machen werde.
Hans conzertirt in Wien wo er sich nach und nach besser einfinden wird. Als model von SchreibFaulheit kann er einstweilen gelten denn seit er von hier weg ist hat er mir noch nicht *eine* Zeile geschrieben. Joachim war ihm mit diesem schönen Beispiel vorangegangen; er übertrifft es aber noch.
Als TagesNeuigkeit von Weymar melde ich Dir daß die Erbgroßherzogin das Duett aus Lohengrin (3ter Act) gestern vor einer zahlreichen Gesellschaft bei sich, vortrefflich gesungen hat. Zu ihrem Geburtstag (8ten April) wird französische Comödie (von Dilettanten) im Schlosse gespielt wozu sich natürlich Souper und Ball anreihen.

Tausend herzliche Grüße von »Frau und Kind« — und nochmals schönen Dank für die LiederWidmung die sehr erfreut

Deinen

Weymar 3ten April 1853. *F. Liszt*

(Bettina fand an Wagners Nibelungendichtung, die ihr Liszt zugesandt hatte, sehr wenig Geschmack. Sie lehnte es auch ab, das Werk an die Brüder Grimm weiterzugeben.
Joseph Joachim war von 1849 bis 1854 Konzertmeister unter Liszt in Weimar.
Maxe v. Arnim (1818—1894) heiratete einen Grafen Oriolla.
Hans = Hans v. Bülow.
»Frau und Kind«. Gemeint ist die Fürstin Wittgenstein und ihre Tochter Prinzessin Marie.)

8.

An Bettina v. Arnim

Im Namen Abula's und Claudia(s), lade ich ergebenst und unterthänigst zu dem Carlsruher Musik- und Volksfest als Volk- und Musik-Freundin. Joachim, Bülow, Cornelius und Prukner triffst Du hier ganz bereit Dir als *garde d'honneur* zu dienen — und ich verspreche Dir einen famosen Tusch abblasen zu lassen wenn Du in den Saal eintrittst — In 8 bis 10 Stunden kommst Du bequem bis hieher — und es wäre wirklich recht schön von Dir —

Dein

F. Liszt

27 Sept: 1853.
ErbPrinz in Carlsruhe —

(Nachschrift von Joachim:) Mit Vergnügen gebe ich meinem innigen Wunsch, Sie, gnädige Frau, bei Gelegenheit des Musikfestes hier in Karlsruhe zu begrüßen dies Wort. Ihr Erscheinen würde einigen Bogen den freudigsten Schwung verleihen, wenigstens dem meines Freundes Coßmann, der nächster Tage ankömmen soll, und dem

Ihres

in Weymar'scher Verehrung
ergebenen

Joseph Joachim

(Die Anspielung zu Anfang des Briefes ist dunkel.
Dionys Pruckner, Pianist Lisztscher Schule (1834—1896).
Bernhard Coßmann, bedeutender Violoncello-Virtuose, kam 1852 als Konzertmeister nach Weimar. † 1910.)

9.

An Leopold Alexander Zellner in Wien

Sehr geehrter Herr,

Für Ihr freundlich wohlwollendes Schreiben sage ich Ihnen aufrichtigen Dank und bitte Sie, versichert sein zu wollen, daß es mir angelegen ist Ihrer für mich

so schmeichelhaften Meinung nach bestem Können und Wollen zu entsprechen. Den Wiener »Blättern für Musik« folge ich mit warmem Interesse und den geistreichen Commentar über die Richtung und Führung derselben welchen Sie mir durch Ihr Schreiben zukommen lassen halte ich für ebenso wohl bedacht als der Kunst förderlich. Obschon das Terrain ziemlich verwuchert ist darf man doch voraussehen daß auch hier, wie anderwärts, Geduld und consequente Ausdauer mancherlei »Schmierkäse« und dergleichen Dinge überwinden. Der »*Classische Zucker*« mit welchem Sie als erprobt gewiegter Arzt die »WahrheitsPillen überstreuen« wird sich ganz zweckmäßig für das regelmäßige Einnehmen der Arznei erzeigen — Wenn aber die Pillen den Patienten genügend hergestellt haben dann bald kräftigende Nahrung vorlegen und ordentlichen Wein einschenken! Sehr gerne bin ich in diesem Sinn bereitwillig mich als Mitarbeiter Ihrer »Blätter« zu betheiligen, sobald sich eine Veranlassung dazu findet.

Jetzt beschäftigt mich die Composition der *Graner Messe* sehr anhaltend denn ich möchte die Partitur bis Mitte Mai fertig geschrieben haben um daß die nöthige Zeit für die Copiaturen etc übrig bleibt. Außerdem bringt die Leipziger »Neue Zeitschrift für Musik« eine ziemlich lange Reihe von Aufsätzen über Schumann, und Berlioz, die ich noch durchlesen und corrigiren muß — Im Laufe July, auf meiner Durchreise nach Gran werde ich jedenfalls ein paar Tage in Wien verweilen, und es soll mir dann ein wahres Vergnügen sein Sie zu besuchen und das *Nähere* mit Ihnen zu besprechen, was uns hoffentlich *näher* zusammenbringen wird.

Einstweilen, genehmigen Sie sehr geehrter Herr, meinen besten Dank und die Versicherung der ausgezeichnetsten Achtung

Ihres

bereitwillig ergebenen

F. Liszt

Weymar 27 März 55.

(Einige Briefe Liszts an Zellner sind bereits von La Mara veröffentlicht. Ich gebe hier nur eine *Auswahl* aus den noch ungedruckten. L. A. Zellner (1823—1894), Generalsekretär der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Die »Blätter für Musik« redigierte er von 1855—1868. Zellner war ein ausgezeichneter Orgelspieler und hat sich auch als Komponist hervorgetan.)

10.

An L. A. Zellner

31 Dezember 56 (Weimar)

Verehrter lieber Freund,

Eine Fortsetzung, hoffentlich die *Coda* meines Zürcher Unwohlsein, nöthigt mich seit ein paar Tagen wieder das Bett zu hüten. Bald nach Beginn des neuen Jahres aber verspricht mir der Arzt daß ich wie ein *Hirsch* herumspringen soll. Diese Aussicht ist mir ganz angenehm obgleich ich keineswegs beabsichtige

mich in Hirschsprüngen zu ergehen. Im Gegentheil will ich den ganzen Winter ruhig an meinem ArbeitsTisch sitzen bleiben und meine Sprünge geistig verrichten. Zunächst mache ich mich an die »HunnenSchlacht« die ich Kaulbach schuldig bin und ihm bis zu Anfang April liefern muß — Dann gehe ich frisch an Schiller's »Ideale« eine Sinfonie welche wahrscheinlich nächsten September bei Gelegenheit des Carl August Jubiläum hier zur Aufführung kommen wird. Mit diesen 2 Simphonischen Dichtungen und einem SeitenStück zur *Hungaria*, ruhiger und religiöser Stimmung im Gegensatz der Ihnen durch die OrchesterProbe bekannten Stücke, gedenke ich vor der Hand meine Symphonischen Arbeiten im Laufe dieses Jahres abzuschließen.
Durch seine begeisterte sympathische Zustimmung, sein gänzliches Eingehen und Auffassen meines künstlerischen Schaffens, hat mich Wagner auf's neue sehr angespornt weiter im Orchester fortzuwirken und zu leben. Ich glaube meine Aufgabe in ihrer ganzen Fülle und Ausbreitung zu erfassen, und Sie können versichert sein daß ich es an Fleiß und Arbeitsamkeit nicht fehlen lassen werde um Ihr so freundschaftliches Wohlwollen zu rechtfertigen. Ihre Aufsätze über die Messe haben mir große Freude gemacht und ich wünsche sehr daß dieselben im Zusammenhang erscheinen. Die neuen Zusätze die ich an dem Werk gemacht habe — eine gloriose Fuge zum Schluß des Gloria und 4 Einsätze anstatt zwei des Motivs:



die sich immer breiter und breiter ausströmen bis zur Mündung in die *resurrectionem mortuorum* und *vitam venturi saeculi*; dann noch die Wiederkehr des HauptMotivs »Christe eleison« im Miserere bei den Worten *Agnus Dei qui tollis peccata mundi miserere nobis* im Gloria, nebst einigen Abänderungen, respective Erleichterungen für die Sänger — mit einem Worte die Revision und Vervollständigung die ich dem Werk nach den mehrmaligen Aufführungen habe angedeihen lassen, werden einige kleine Verlängerungen in Ihrer so vortrefflichen, sachkundigen Analyse (für welche ich Ihnen herzlichst danke) veranlassen. Sobald die Copiatur welche für den Druck bestimmt ist fertig sein wird, sende ich Ihnen *meine* Partitur zur Verfügung, und glaube daß der Moment der Herausgabe des Werkes auch der günstigste sein wird für die Veröffentlichung Ihrer Broschüre. Über den Verleger und die Art und Weise wie diese Veröffentlichung zu bewerkstelligen ist werden wir uns leicht verständigen. Vielleicht übernähme auch die Staatl. Druckerei diese Besorgung wenn Sie sich direct an S. E. den Minister von Bach wendeten, und könnte man als Anhang Ihrer Besprechung, die kürzeren Aufsätze von Ambros (in Prag) und Hans von Bülow der das Werk von seinem Standpunkt aufgefaßt hat, beidrucken. In dem Aufsatz von Ambros müßte natürlich die Stelle des Gloria (welche in der

jetzigen Partitur eine andre Fassung erhalten hat) betreffend, eine Änderung vorgenommen werden.
Wenn je später eine ConzertAufführung meiner Messe in Wien stattfinden sollte so wäre ich der Meinung meine *Dante Symphonie* welche ungefähr 40 bis 45 Minuten dauert, in demselben Conzert *(Concert spirituel!)* vorangehen zu lassen. Die Dante Simphonie ist in zwei Theilen — der 1te *Inferno* (mit der Episode der *Francesca*) und der 2te *Purgatorio* welcher mit einem unsichtbaren Chor des catholischen *Magnificat anima mea* zur Erlösung hinübergeleitet.

An den Novitäts-Revuen Soireen bei Haslinger nehme ich aufrichtigen Antheil und freue mich daß dieselben soviel Anklang finden. Verbindlichsten Dank sage ich Ihnen auch daß Sie lieber Freund meinen Orpheus eines besonderen Arrangements gewürdigt haben. Die Zusammenstellung von Clavier, Harfe, Harmonium (zu welchen sich noch Violine und Cello gesellen wie mir Haslinger schreibt) scheint mir eine ganz vortreffliche — und ich bitte Sie sehr mir Ihre Partitur gelegentlich durch Haslinger mittheilen zu wollen um daß ich dieses Arrangement auch hier versuchen kann. Für das *Tanzohr* ist in diesem Stück nichts zu schmausen; vielleicht aber dürfte das Seelenohr es in sich aufnehmen, und es im Einklang mit dem höheren geistigen Walten der Kunst mitempfinden. R. Wagner zum Beispiel, fand daran einen Wohlklang, ein Schwanken und Schweben zwischen Wonne und Weh die ihn tief ergriffen —

Ob ich zur Verbreitung und Consolidirung Ihres Unternehmens dem ich seit längerer Zeit ein aufrichtiges und reges künstlerisches Interesse zuwende, wesentlich beitragen kann so wie Sie es mir schreiben, bezweifle ich fast so lange ich mit Wien so wenig Beziehungen habe. Jedoch bitte ich Sie mit Bestimmtheit anzunehmen daß ich unter Ihren Freunden einer der dienstbereitwilligsten bleiben werde und nach bester Möglichkeit dahinzuwirken nicht versäume Ihnen die schwierige Aufgabe zu verangenehmern.
Was die Mitwirkung Berlioz' und Wagners an Ihren Blättern anbelangt so ist dieselbe nur in höchst ausnahmsweisen Fällen zu erwarten da beide die entschiedenste Abneigung gegen eine Betheiligung an der ZeitungsThätigkeit haben, und Berlioz nur als ExistenzMittel mit einem Widerwillen der an Ekel gränzt sein Feuilleton im Journal des Debats fortführt. Marx und Dehn stehen wie Hund und Katze — wo der eine hingeht bleibt der andre aus. Nichtsdestoweniger könnten Ihnen beide werthvolle Beiträge liefern — Dehn über ältere Curiosa der MusikGeschichte worin er ganz prächtig zu Hause ist und Marx durch mancherlei philosophisch-ästhetische, schöngeistige Phraseologien. Marx schreibt einen vortrefflichen Styl womit immer etwas gesagt ist —

Das Sicherste und Einfachste ist Sie wenden sich direct an die beiden Herren und ersuchen sie Ihnen einiges zukommen zu lassen, sei es als Auszüge ihrer noch nicht erschienenen Werke, sei es anderlei Übergebliebenes oder zu Erübrigendes. Desgleichen könnten Sie mit Herrn Dr. Lindner in Berlin (Vossische Zeitung) dessen Geschichte der Oper etc Ihnen bekannt ist, versuchen.
In Bezug auf die Musik-Litteratur kann man auch das evangelische Wort anwenden »Das Feld ist groß, aber der Arbeiter sind wenige« wenn man sich nicht mit den Handwerkern, Schmierern und hohlen Köpfen die ihr Durcheinander in hundert Journalen colportiren, begnügen will.
Lobe's Eingehen auf meine Symphonischen Dichtungen und die Mühe die er sich gibt dem Philisterium zu beweisen daß das Zeug doch nicht so absurd ist wie man es zuerst verschrien hatte, überraschte mich, und noch mehr daß er in demselben Hefte meine Freunde bekämpft. Ich denke mir daß er nichts mit Brendel zu thuen haben wollte und Sie deshalb von Wien herbeigeholt hat. Wenn Sie es für nützlich erachten ihm zu antworten so thuen Sie es glimpflich in Hinblick auf Lobe's frühere Verdienste in der Theorie und der Critik. Bekanntlich ist er mit R. Griepenkerl (der gänzlich in Schwindel verkommen) der älteste und eifrigste Anhänger Berlioz' in Deutschland — eine gemeinsame Sympathie die unsre Beziehungen aufrecht gehalten hat obschon ich seit 2 Jahren nichts mehr von Lobe gehört hatte.
Nun noch herzliche Wünsche für das neue Jahr was wir mit neuem Muth beginnen. Hoffentlich sehen wir uns wieder spätestens im September in Weimar zur Carl August JubiläumsFeier und früher will ich voraussehen daß wir mehrmals gute Nachrichten auszutauschen haben.

Bien tout à vous

F. Liszt

Mille hommages à Madame Zellner.

(Welche Komposition Liszt mit »einem Seitenstück zur *Hungaria* in ruhiger und religiöser Stimmung« im Sinne hatte, weiß ich nicht. Vermutlich handelt es sich um einen nicht ausgeführten Plan.)

II.

An L. A. Zellner

Lieber Freund,

Sie sollen weder Undank noch Kleinmuth an mir erfahren — unsere Beziehungen aber müssen als lautere, correcte, und edle verbleiben wie sie es bis jetzt gewesen.
Von Ihrer *sechsfach* erschwerten und erdrückenden Last kann ich Sie allein nicht befreien; Ihr Verstand und Ihr Character haben sich zunächst am Meisten dabei zu erweisen — — — —
Ich rechne darauf daß Sie mir es möglich machen Ihnen stets als Freund behülflich und dienlich zu sein —

Vor der Hand, wie Sie es leicht begreifen können, ist meine Wiener Credits-Quelle ausgetrocknet und ich glaube mehr gethan zu haben als versprochen indem ich Ihnen die Möglichkeit geboten die *Wiener Blätter*, nach *Ihrem* Wunsch, und besonderer Berücksichtigung dieses Wunsches, bis jetzt zu führen obschon es *gänzlich* gegen meine Angewohnheit, sowie gegen mein Prinzip ist dergleichen zu übernehmen, und ich mich nie dazu verständigen konnte und wollte, ähnliche Dienste (die eine sehr widerwärtige, unseren Gegnern zu willkommene Seite haben) zu leisten. Um das zu vollbringen was von uns zu erwarten steht, dürfen zu sehr mißbrauchte Mittel nicht mehr gebraucht werden — sollten wir auch bei deren Vernachlässigung und principieller Ausschließung unterliegen, so können wir uns noch zufrieden geben als noble ehrliche Kerls unsre Schuldigkeit gethan zu haben.
An Eduard, (mit dem ich wünsche daß Sie sich freundlich verhalten) habe ich die nöthige Weisung gegeben daß die noch zurückstehenden Zahlungen von ihm berichtigt werden. Ihr letzter Brief berührte mich wie ein Mißton in unserem Verhältniß, eben weil ich Ihnen früher gesagt hatte daß ich *vor Weymar* nichts bestimmen kann, und Sie, noch irgend jemand Ursache hat anzunehmen ich wüßte nicht was ich sage —
Nichtsdestoweniger verbleibe ich Ihnen aufrichtig freundschaftlich gesinnt und zugethan, indem ich dasselbe von Ihnen erwarte —

F. Liszt

Prag 20 April 58 —

Sonnabend früh spätestens treffe ich in Löwenberg ein — in den ersten Tagen des Mai sehne ich mich zu Hause zu kommen — Bis dahin überlegen Sie sich noch welchen Entschluß Sie jetzt zu fassen haben, und schreiben Sie mir dann nach Weymar — — —

(Eduard = Liszts geliebter Vetter (eigentlich Stiefonkel) Eduard v. Liszt, Generalprokurator in Wien. Auf ihn hatte Liszt den erblichen Adel übertragen.
Löwenberg, Schloß des kunstsinnigen Fürsten Karl Anton von Hohenzollern, in Schlesien.)

12.

Stammbuchblatt für Karl August Varnhagen v. Enses Autographensammlung

(Durch Vermittlung der Fürstin Wittgenstein.)

L'art est le ciel de la terre auquel on ne fait jamais appel en vain contre les oppressions de cette vie.

Weymar Mai 58. *F. Liszt*

13.

An L. A. Zellner

Verehrter Freund,

Sie können versichert sein daß die in unserem Verhältnisse nothwendig eingetretene *Fermate* für mich etwas sehr betrübendes ist. Wir stehen uns durch

geistiges Anschauen und Wollen so nahe und verbunden daß eine Trennung nicht möglich, und eine zeitweilige Spannung peinlich wird — Meine aufrichtige Hochschätzung für Ihre bedeutsamen Befähigungen als Musiker von echtem Schrot und Korn, der nicht nur tüchtiges gelernt, sondern auch tüchtiges machen kann ist Ihnen bekannt, und ich habe sie anderen gegenüber oftmalen ausgesprochen. In der Critik wüßte ich in Deutschland kaum drei Leute die Ihnen an Schärfe des Verständnisses, Feinheit des Takts, und Gewandtheit der Redaction gleichkommen könnten; — darüber ist gar keine Frage, ebensowenig als in Betreff meiner aufrichtigen, freundschaftlichen und uneigennützigen Gesinnungen für Sie. — — —
Nun lieber verehrter Freund, lassen Sie mich hoffen daß nach der *Fermate*, unsere Beziehung bald wieder in die uns beiden geziemende und gedeihliche Tonalität (?) übergeht und verbleibt. Amen.

* * *

An Herrn Taux (?) (Director des Mozarteums in Salzburg) bitte ich Sie meinen verbindlichen Dank, für seine freundliche Absicht zu übermitteln. Nach dem Erscheinen der Messe (welches doch vor Ende des Jahres erfolgen wird) werde ich Ihnen ein paar Exemplare zustellen, wovon Sie T. eines verehren mögen. Früher aber wünschte ich *nicht* daß das Werk aufgeführt wird, und habe bereits deshalb mehrere ähnliche Anfragen mit Entschuldigungen beantwortet. Die AuflageStimmen sind nicht mehr in Wien; zu späterem Gebrauch will ich sie gerne Herrn T. zusenden —
Bei der 300jährigen JubiläumsFeier der Jenaer Universität im August wird das Gloria aus meiner 1ten Messe (für Männerstimmen) aufgeführt. Wir haben das Stück vorgestern in Jena in einem KirchenConzert probirt, und mit bestem Erfolg. Die Instrumentirung von Herbeck klingt vortrefflich, und wenn sich die Herren des Wiener MännerGesangsVereins die Mühe geben möchten das Werk ordentlich einzustudieren, könnten sie es mit zuversichtlicher Wirkung aufführen, vorausgesetzt daß mein Nahme nicht zu sehr perhorrescirt wird!
Seit einigen Wochen fesselt mich die heilige Elisabeth. Bis zu Neujahr soll das Oratorium fertig geschrieben sein. Ungefähr zur selben Zeit erscheinen:

A) Gesammelte Lieder (33 Nummern) (sehr umgeänderte und hoffentlich verbesserte Auflage!)

B) *Dante Sinfonie* in Partitur und 2clavierigem Auszug — und »*Ideale*«.

Faust und *PrometheusChöre* folgen im nächsten Jahre.
Nach meiner sehr ausgesprochenen Absicht (die ich Ihnen schon in Wien angedeutet) werde ich Weymar während dieses und des nächsten Jahres nicht verlassen. Das Hin- und Herreisen stört mich zu sehr in meinen Arbeiten die schon durch vieles Andre unvermeidliche zu oftmalen unterbrochen.

Entschuldigen Sie mich bestens bei Ihrer Frau. Eine Photographie des Pultes(?) wäre für unsre hiesigen photographischen Buden zu umständlich — und schlechtes Zeug wollte ich Ihnen nicht schicken —
Als *positive* Revanche schicken Sie mir aber den Bericht über das Prager Fest und schreiben Sie mir gelegentlich wie Sie sich mit Brendel und Fetis ein- und ausgefunden —

Unverändert freundschaftlich
verbleibt Ihnen
F. Liszt

Weymar 16 July 58

14.

An den Baron Karl v. Cotta in Stuttgart

Hannover, 22 Mai, 77.

Hochwohlgeborner Freiherr,

Die angenehmen Beziehungen mit Ihrem hochverehrten editorischen Hause fortzusetzen, ist mir sehr erwünscht. Aufrichtig dankend für Ihre wohlwollende Gesinnung, bin ich gerne bereit meine Betheiligung an den »instructiven Ausgaben« zu erweitern, und die in Ihrem Briefe bezeichneten Clavier-Werke von Schubert einzurichten. Für Beethoven's Conzerte wäre, meines Bedünkens, eine vierzeilige Ausgabe, für zwei Claviere (wo der 2te Spieler das Orchester übernimmt) vortheilhaft und sowohl der noch allgemeineren Production dieser Werke als deren besserem Verständnisse, von Seiten der Pianisten förderlich. Deshalb erlaube ich mir eine solche Ausgabe Ihrer Aufmerksamkeit zu empfehlen.
Die meisterhafte, einzig dastehende, höchst »instructive« Ausgabe der Sonaten und Variationen Beethoven's von Bülow veranlaßt mich, Euer Hochwohlgeboren zu ersuchen, auch die Redaction der Beethoven Conzerte, Bülow anzueignen. Gewiß wird er diese Arbeit ebenso geistreich und mustergültig vollbringen als seine früheren Editionen (von Bach, Beethoven etc) welche hinfüro den ClavierLehrern und intelligenten Pianisten geradezu unentbehrlich sind.
Weitzmann's vortreffliches Werk: »Geschichte des Clavierspiels« wird durch seine Ergänzung nur gewinnen.
Von Anfang Juni bis Mitte Juli verweile ich in Weymar. Dort den freundlichen Besuch des Herrn Professor Lebert erwartend, — um das Detail der verlangten Ausgaben zu besprechen und bestimmen — verbleibt Ihnen stets, Hochwohlgeborner Freiherr, hochachtungsvoll und bereitwillig ergebenst

F. Liszt

(Liszt edierte sowohl fünf Bände »ausgewählter Sonaten, Solostücke und Kompositionen« von Schubert, als auch die drei letzten Beethoven-Konzerte für Cotta.)

15.

An L. A. Zellner

(Auf dem mit Liszts Wappen gesiegelten Briefumschlag die Adresse:)

Recommandiert

Herrn
Herrn L. A. Zellner,
GeneralSecretär des
Musik Conservatoriums, etc etc.
im Gebäude der
»*Musikfreunde*« *Wien*

Hochgeehrter Freund,

Herzlichen Dank für Ihren lieben Brief. Die Sache soll gut ausfallen und uns Freude bringen . . .

Betreffs der Soloparthien, vertraue ich unbedingt der einsichtsvollen Fürsorge des Comités.

Ist Frau Gomperz geneigt den Alt zu übernehmen, verpflichtet sie mich zu besonderem Dank, den ich ihr unverzögert schreiben werde, sobald mir ihre ersehnte gütige Zusage bekannt.

Für den Sopran, da Frau Ehnn abgehalten ist, wäre mein Wunsch Frau Bertha Kauser einzuladen. Sie befindet sich jetzt hier, singt vortrefflich mehrere meiner Sachen, und sagte mir gestern daß ihr der Sopranpart der Graner Messe ungemein paßt.

Bescheidenst und unmaßgeblich noch eine Andeutung, worüber zu entscheiden ich Sie bitte, mein verehrter Freund.

Die Graner Messe dauert ungefähr eine Stunde. *Graduale* und *Offertorium* beizufügen scheint mir angemessen.

Sind Sie derselben Meinung so dürfte sich das Programm in 7 Nummern stellen:

1. Kyrie.
2. Gloria.
3. Graduale (aus der ungarischen Krönungs-Messe: Instrumentalsatz.)
4. Credo.
5. Offertorium (»*die Seligkeiten*«: aus dem Oratorium »Christus« — Baryton, Chor und Orgel) (Diese Nummer ist bereits in mehreren Städten beifällig aufgenommen worden; in Wien aber noch unbekannt).
6. {Sanctus:
   Benedictus.
7. Agnus Dei.

Nach dem *Credo*, kann eine viertelstündige Pause stattfinden. . . .

Bei dieser seltsamen Gelegenheit bitte ich *aus-* und *nach*drücklich der Buchhandlung Manz in Wien zu empfehlen, den denkwürdigen Commentar von Zellner, der Graner Messe, wieder hervorzubringen.

Verehrungsvoll und
getreu ergebenst

29ten Januar 79 *F. Liszt*
Budapest.

16.

An L. A. Zellner

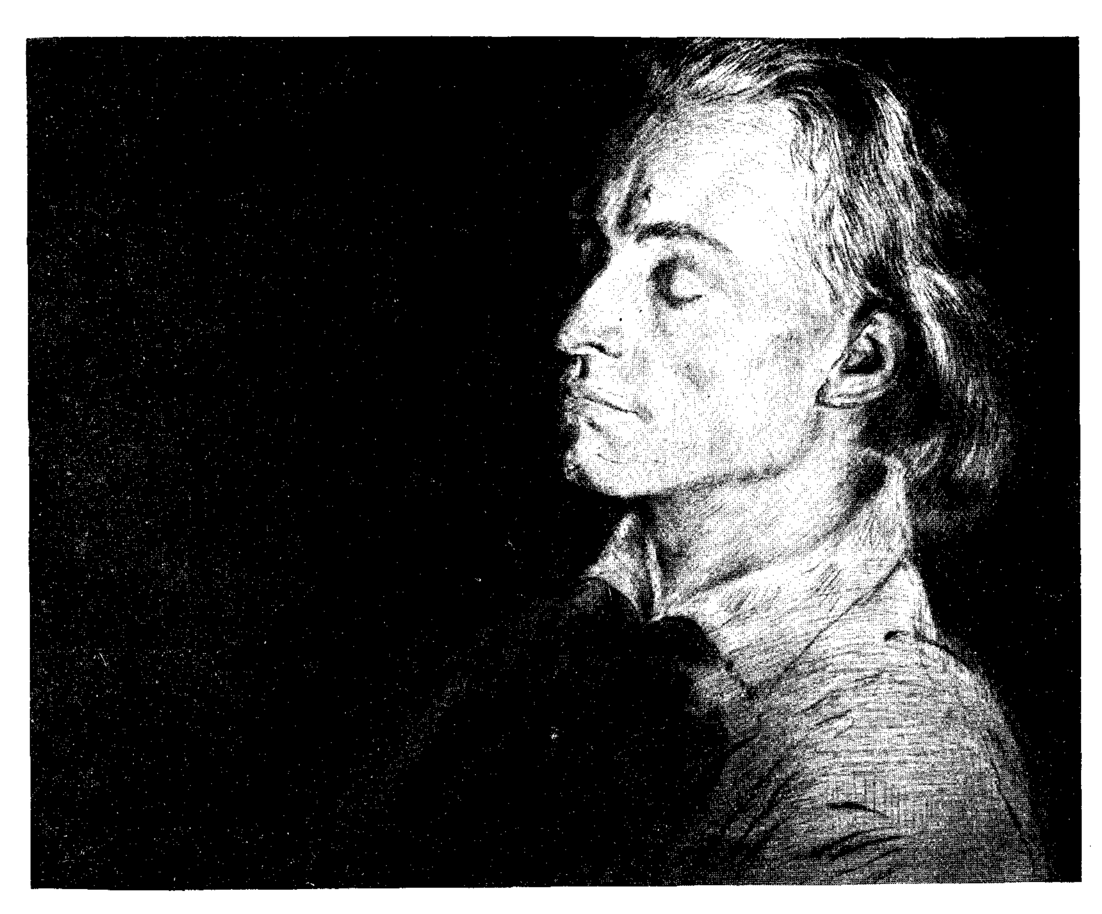
(Adresse:) Herrn
Herrn A. L. Zellner
GeneralSecretär der
Gesellschaft der Musikfreunde etc etc
MusikGebäude. *Wien.*

Hochgeehrter Freund,

Wie tief mich der Verlust meines innigstgeliebten Cousins Eduard betrübt, sei verschwiegen. Als sein Aelterer, sollte ich ihm vorangehen — — —.
Herzlichen Dank für Ihre bemühungsvolle Sorgfalt die Aufführung der Graner Messe günstig zu gestalten. Beifolgende Zeilen bitte ich Sie der hochverehrten und bewundernswürdigen Frau Gomperz einzuhändigen. Sie wird das *Benedictus* himmlisch singen.
Mein *erster Landgraf Ludwig*, (Pest, 65) Bignio, kennt meine dankbare Gesinnung. Mit Walter und Rokitansky hatte ich bis jetzt nur oberflächliche Beziehungen; wünsche aber sehr daß die beiden vortrefflichen Künstler mit mir zufrieden seien.
Frau Bertha Kauser hat bereits das freundliche Schreiben der »Musikfreunde« (wofür ich auch besonders danke) beantwortet.
Von den »Seligkeiten« sind zwei Ausgaben vorhanden; die erste bei Kahnt; die spätere, im »*Christus*«*Oratorium*, bei Schuberth. Beide Ausgaben sind gleichmäßig in den Singstimmen: nur kommt in der zweiten das kleine Orgel-Präludium hinzu, welches ich Sie freundschaftlichst bitte in Wien vorzutragen.
Das Vergnügen geziemt mir, Partitur, Stimmen und Clavierauszug der Graner Messe, der Bibliothek der Wiener »Musikfreunde« zu verehren. Die übrigen angemerkten Exemplare der Clavierauszüge werden auch passende Verwendung in Wien finden.

Hochachtungsvoll, getreu ergebenst
F. Liszt

13ten Februar, 79 Budapest.



Liszt
nach einer Radierung von Max Coschell



Saladin Schmitt

ENTWICKLUNGSWEGE DES DEUTSCHEN LIEDES

VON

HANS HERBERT DETTELBACH-BERLIN

Eine Skizze über die Entwicklungswege des deutschen Liedes muß notwendig von jener Künstlerpersönlichkeit ausgehen, in deren Werk gleichsam »anticipando« alle Möglichkeiten künftiger Liedgestaltung begründet liegen. Das ist *Franz Schubert*, der eigentliche Schöpfer des Liedes, einer Kunstgattung, deren spezifisch deutscher Charakter daraus erhellt, daß man ihren Namen in Frankreich für unübersetzbar hielt und französischen Liedersammlungen darum den Titel »Anthologie du Lied« gegeben hat. Schuberts Liederwerk ist der Ausgangspunkt dieser neuen Kunstform, die vor allem in Deutschland, das in ihr unendlich viel produziert hat, zu einer Bedeutung angestiegen ist, die dem von Beethoven ausgebildeten, kaum überschrittenen Typus der Sinfonie die Wage hält. Das Füllhorn des Schubertschen Liedes, in dem im Keim alle spätere Liedkunst enthalten ruht, ist noch lange nicht ausgeschöpft; der Laie kennt zumeist nicht mehr als die Zyklen »Müllerlieder«, »Winterreise« und »Schwanengesang«, allenfalls noch etwas aus dem zweiten Band der Gesamtausgabe, und doch gibt es noch eine Menge höchst wertvoller Schubertlieder, die in den Konzertsälen fast gar nicht zu Gehör gebracht werden. Die Produktivität Schuberts war erstaunlich. Häufig komponierte er mehrere Lieder am Tage, warf sie etwa gar auf die Speisenkarte des Wirtshauses hin. Dabei verhielt er sich zu dem gewählten Text völlig naiv, ohne von den tausend differenzierten Assoziationen, die dem Komponisten einer Spätkultur beim Vertonen eines Gedichtes zufliegen, belastet zu sein. Dieses unbewußte Schaffen ist vielleicht auch die Quelle seines unerschöpflichen Erfindungsreichtums, des ungehemmt schwellenden Dahinströmens seiner Ideen.

Von Schubert gehen, um sich nur auf die Hauptvertreter der Liedproduktion zu beschränken und kleinere Verästelungen beiseite zu lassen, zwei Grundströme der Entwicklung des Liedes aus, die in ihrer Trennung bis zum heutigen Tag verfolgbar sind. Die eine Linie ist gekennzeichnet durch die Namen Schumann und Brahms, die andere durch den in seiner Erscheinung so ganz eigentümlichen Hugo Wolf. In den beiden Richtungen offenbart sich der Unterschied zweier gänzlich verschiedener Auffassungen vom Wesen des Liedes, die sich allerdings zeitweilig einander zu nähern scheinen. Während nämlich die Linie Schumann-Brahms das zu vertonende Gedicht als Unterlage oder Überwurf zu einem selbständig zu wertenden Musikstück betrachtet, verfolgt das Wolfsche Lied Tendenzen, die man als die Literarisierung des Liedes bezeichnen könnte, nämlich restloses Aufgehen des Musikers in der Dichtung. Bei *Schumann* ist der Text der auslösende Faktor, der einen musikalischen

Einfall, der meistens das primäre Element darstellt, zum Lied gestaltet. Manchmal geschieht es, daß dieser Einfall mit dem Ideengehalt des Gedichtes eine überaus glückliche Synthese eingeht, besonders dann, wenn der Komponist unter den vielen Dichtern, die er vertonte (Kerner, Chamisso, Eichendorff, Heine, Rückert, Reinick usw.), auf eine ihm wahlverwandte Persönlichkeit stieß. So hat Eichendorffsche Romantik mit Schumannscher Muse den schönsten Akkord ergeben. Größtenteils aber freilich ercheint der Text dem autonomen Musikstück gleichsam übergelegt, so daß man von einem formalen, absoluten Lied reden könnte. Die Schumann nachstehenden Liederkomponisten *Jensen* und *Franz* gehören in diese Reihe.

Der Literarisierung des Liedes steht der von Schumann ausgehende *Brahms* schon näher, doch bewahrt ihn seine keusch-zurückhaltende Natur, sein apollinisch-klassischer Charakter vor jeder schauspielerhafteren Inszenesetzung seines Dichters. Obwohl er sich zeitweilig von modernen Tendenzen geleitet zeigt, überwiegt doch das Musikalische das Literarische, seine eigene Persönlichkeit die des Dichters.

Der Weg von Schubert zu *Wolf* führt über Richard Wagner. Die Einheit der Künste, die der Bayreuther Meister in seinem Gesamtkunstwerke erreicht hatte, findet sich bei Wolf als restloses Zusammengehen der Musik mit der Dichtung. Der poetische Eindruck ist das primäre, die Vertonung kommt als Ausdruckssteigerung der Dichtung hinzu. Das profunde Erfassen und überzeugende Heraustreiben des dichterischen Stimmungsgehaltes sind die Stärken des Wolfschen Liedes. Vorzüge, für die eine ungeheure Anpassungs- und Assimilierfähigkeit, ein frappanter Reichtum an Modulationsmöglichkeit Grundbedingung war. Diese künstlerische Vielseitigkeit, die ihm das Ausschöpfen auch einander wesensverschiedener Poesieprodukte erlaubte, eignete Wolf in hohem Grade. Das Proteusartige seiner Natur, das alle Register menschlichen Gefühles berücksichtigte, äußerte sich auch, wie berichtet wird, in Wolfs Persönlichkeit. Messianisches und Luziferisches in sich vereinigend, erschreckte er oft durch das jähe Überspringen von einer Laune in deren Gegenteil, von kühnster Lebensbegeisterung in grausamen Hohn und Spott, alles auf dem Grundton einer immer wieder durchdringenden kindlichen Einfalt und Unschuld. Diese persönliche Verwandlungsfähigkeit, diesen oft peinlich anmutenden, chamäleontischen Farbenwechsel hatte er durchaus mit Richard Wagner gemeinsam, der imstande war, an einem Abend durch drei einander in Grundton und Ausdruck völlig verschiedene Tischreden zu verblüffen. Bei Wolf ist diese Eignung, die Persönlichkeit in verschiedensten Variationen abzuwandeln, die Ursache seiner unglaublichen Einfühlungs- und Verschmelzungsfähigkeit mit dem Dichter, seines gänzlichen Aufgehens in der Eigenart Eichendorffs, Mörikes oder Goethes. Wolf ist der musikalische Interpret seines Dichters, er verstärkt den vom Gedichte ausgehenden Eindruck durch das hinzukommende Ausdrucksmittel der Musik. Um es schopen-

hauerisch auszudrücken, es wird das Abbild der Welt, das die Poesie darstellt, also das apollinische Element durch das Dionysisch-Musikalische, durch die Idee der Welt selbst, unterstützt. Zum besonderen Fall, den das Gedicht bedeutet, tritt zur größeren Intensität die Verdeutlichung durch das Musikalisch-Allgemeine. Diese Liedkunst wird beim Komponisten durch eine hohe Reizbarkeit auf Dichterwerke ausgelöst, ist also in gewissem Sinne reproduktiv, reaktiv. Mit dem rhapsodischen Element dieser Kunst, mit dem Mimischen, Ausdrucksfanatischen hängt auch zusammen, daß es sich hier eigentlich nicht mehr um das Lied des Hauses mit seinen intimen Wirkungen, sondern größtenteils um den modernen Typus des Konzertliedes handelt, der hier zur höchsten Blüte gelangt. Dieser Liedtypus, der manchmal, wie Rudolf Louis bemerkt, den Lyrismus des Musikdramas nach Art der fünf Wesendonklieder Richard Wagners auf das Lied überträgt, erfordert vom Sänger nicht nur stimmliche Qualitäten, sondern auch ein beträchtliches Maß von darstellerischen Fähigkeiten, eindrückliche Deklamation, Schärfe der Akzente, Beweglichkeit von Auge und Miene, kurzum jenes Können, das auch dem Wagner-Sänger eignen muß, gepaart mit künstlerischer Intelligenz. Dies alles verlangt ein Wolfsches Lied, sei es nun aus dem Goethe-Bande oder eine von den kapriziösen Köstlichkeiten des »Spanischen Liederbuches«.

In diesem Zusammenhang liegt es nahe, der Lyrik *Josef Marx'* zu gedenken, der in seinen frühesten Liedern und den beiden Bänden des »Italienischen Liederbuches« (Gedichte von Paul Heyse) ganz im Banne Hugo Wolfs stand.

Als die Hauptpole des modernen Musiklebens galten durch längere Zeit hindurch Max Reger und Richard Strauß. Die Lyrik *Strauß'* ist moderne Konzertlyrik, doch finden sich in ihr beide Ströme der Liedentwicklung, der poetische wie der musikalische. Strauß gehört heute zu den am meisten gesungenen Liederkomponisten, obwohl oder vielleicht weil es gerade die reißerischen, sentimentalen oder rein artistischen Erzeugnisse des unbekümmert Musizierenden sind, die in den Konzertsälen in Flor stehen. Strauß' Lyrik zählt nicht zu den Hauptgebieten seines Schaffens, sie läuft vielmehr nebenher wie die Lyrik *Gustav Mahlers*, dessen Lieder neben den großen Sinfonien fast verschwinden, obwohl ihm gerade in dieser Kunstform so Wunderbares gelungen ist, wie — um von den Wunderhornliedern zu schweigen — das transzendentale »Ich bin der Welt abhanden gekommen«. (Das »Lied von der Erde« und die Rückertschen »Kindertotenlieder« für Orchester will ich in diesem Zusammenhang beiseite lassen.) Bei Strauß sind die Lieder nicht eigentlich Bekenntnisse, sondern oft nur Abfälle vom jeweiligen »Hauptgeschäft« oder Studien zu diesem, manchmal mehr mit der Hand als mit dem Herzen gearbeitete Gelegenheitskompositionen. Und doch findet sich in Strauß' Liederwerk, nach Ausscheidung alles Veräußerlichten, so viel Wunderbares und Bedeutendes, daß dieser Meister, als Sinfoniker und Dramatiker ein europäisches Ereignis ersten Ranges, mit Recht auch im Liede, dessen einfacher Klavier-

satz eine besondere Seite seines Wesens zeigt, als führend bezeichnet werden kann. Am gelungensten erscheinen oft jene, man könnte sagen, privaten und domestizierenden Lieder, die Strauß in seiner ganzen Gesundheit und Sonnigkeit zeigen. Richard Specht unterscheidet im Straußschen Liedwerke die Kategorien der Musizier- und Literaturlieder. Bei den Literaturliedern steht das Gedicht im Vordergrund, während Musizierlieder solche sind, bei denen sich der primäre musikalische Einfall ein Gedicht sucht. Von ihnen schreibt Strauß in einem Briefe an Friedrich v. Hausegger: »Aus dem musikalischen Gedanken, der sich — weiß Gott, warum — innerlich vorbereitet hat, entsteht, wenn sozusagen das Gefäß bis oben voll ist, im Handumdrehen ein Lied, sobald ich beim Blättern im Gedichtbuch auf ein nur ungefähr im Inhalt korrespondierendes Gedicht stoße. Wenn aber in diesem entscheidenden Augenblick nicht die zwei richtigen Feuersteine zusammenschlagen, wenn sich nicht das ganz entsprechende Gedankengefäß eines Gedichtes findet, so wird der Drang zur Produktion zwar durch ein mir überhaupt komponierbar erscheinendes Gedicht in Töne umgesetzt, oder es geht dann langsam, weil der musikalische Gehalt der schöpferischen Minute sich ummodeln, umdeuten lassen muß, um überhaupt in die Erscheinung zu treten, es wird gekünstelt, die Melodie fließt zäh, die ganze Technik muß herhalten, um etwas vor der gestrengen Selbstkritik Bestehendes zustande zu bringen.« Die hier geschilderte Art der Liedauffassung ist bei Strauß entschieden die häufigere, als die literarische.

Wenden wir uns nun zwei musikalischen Persönlichkeiten zu, die als Liederkomponisten eine bedeutend kompliziertere Stellung einnehmen, als die bisher genannten Hauptvertreter dieser Kunstgattung: Max Reger und Hans Pfitzner.

Max Reger gehört noch immer zu den vielumstrittenen Künstlererscheinungen, und man kann ebenso oft auf apodiktische Ablehnung, wie auf unkritische Bewunderung stoßen. Es ist wahr, Regers Art, seine Neigung zum Chaotischen, das Eruptiv-Maßlose seiner Produktion, das Hypertrophische und Bombastische des Apparates machten es Laien und Kennern schwer, seinem tiefernsten und ehrlich-edlen Kerne nahezukommen, und der Genuß seiner Werke verlangt meist innige Beschäftigung mit seinem zyklopischen, vieldeutigen und doch Einfachheit anstrebenden Wesen.

Max Reger wurde oft als der Antipode von Richard Strauß bezeichnet, und tatsächlich weisen die Naturen der beiden Komponisten die größten Gegensätze auf. Regers Kunst besitzt nicht jenes repräsentative, »völkerverbindende« Element, wie die von Strauß, sie ist nicht im selben Sinne Zeitausdruck. Während Strauß, der mit allen feinsten Strömungen und Reizbarkeiten der Gegenwart in seelischer Beziehung steht, der Verkünder eines Zeitwillens geworden ist, kann Max Reger, der viel schwerer Zugängliche, im eigentlichsten Sinne als unzeitgemäß bezeichnet werden. Ja, Regers musikalische Einstellung ist trotz aller modulatorischen, harmonischen und kontrapunktischen Kühnheiten dermaßen retrospektiv, daß er lieber in seinen Anlehnungen zeitlich

hinter die Klassiker ins Archaische zurückgreift, als sich irgendwie von der neudeutschen Richtung beeinflussen zu lassen. Dabei ist er stets absoluter Musiker, Nur-Musiker geblieben, ohne jemals ins Literarische oder Philosophische abzuirren. Diese *musikantische* Natur des mit einer unglaublichen Produktionskraft Begabten muß uns auch zur Erklärung der Besonderheit seines Liedschaffens dienen, das bisher nicht vermocht hat, zu einer bedeutenderen Popularität zu gelangen. Regers Verhältnis zum Lied ist vielmehr, wie Guido Bagier feststellt, durch seine überwiegend *instrumental* angeregte Phantasie gekennzeichnet. Der vokale Einfall wird stets vom Formwillen des absoluten Musikers bestimmt. So können wir bei Reger als Liederkomponisten von einem ausgesprochenen Sonderfall sprechen, der vom Gesichtspunkt des Liedes aus schwer in eine historische Stellung zu bringen ist. Wie Bagier sagt, setzt das Lied Regers das Schaffen von Johannes Brahms und Hugo Wolf nicht fort: »es bildet einen überaus anziehenden, wenn auch ungemein klippenreichen Seitenarm des großen instrumentalen Stromes vom Sinfoniker Beethoven zum Orgelkomponisten und Kammermusiker Max Reger«. Auch müssen wir einen Punkt erwähnen, der den Kritikern viel Pein gemacht und der auch dazu beigetragen hat, ein durch Hugo Wolf verwöhntes Publikum von Regers Liedern abzuschrecken. Es ist nämlich der Umstand, daß Reger oft Mittelmäßiges, ja Minderwertiges in Musik gesetzt hat, daß er in seinem Verhältnis zu den Dichtungen nicht wählerisch war. Dies ist, besonders von Rudolf Louis, als völlige geistige Unkultur, als Mangel jeglichen künstlerischen Geschmacks und jeglicher Bildung gedeutet worden. Wohl zu Unrecht, denn daß Reger nicht völlig ungebildet gewesen ist, daß er zumindest über mehr Bildung verfügte, als der hierin auch gern unterschätzte bäurisch-naive Bruckner, ist wohl mittlerweile durch die Aussagen seiner Schüler festgestellt worden. Ich glaube aber auch hierin weniger literarischen Kritikmangel, als wieder das rein musikantische Wesen seiner vulkanischen Natur zur Erklärung heranziehen zu müssen. Reger brauchte Texte, die dem Musiker noch möglichst viel zu sagen übrig ließen, also nicht selbst schon etwas Vollendetes, Letztes darstellten. Wir greifen auch hier, wie im Fall Strauß, am besten einen persönlichen Ausspruch des Meisters heraus, der das Gesagte illustrieren möge: »Man tadelt mich oft wegen meiner Textwahl. Aber Goethe ist auskomponiert; im ganzen Hebbel fand ich nur zwei Gedichte für passend: sein Requiem und die Weihe der Nacht; von Goethe habe ich mir vorgemerkt z. B. ›Die Meeresstille‹ und ›Meine Göttin‹. Diese Texte sind wundervoll, aber sie sagen eigentlich selbst schon genug. Schubert konnte noch Goethe komponieren, denn er war ein musikalischer Naturbursche, er nahm die Texte ganz naiv, und während des Komponierens hatte er so geniale Einfälle, daß damit eigentlich alles getan war. Ich bin ein moderner Mensch und damit auch kritisch beanlagt. Ich lege viel mehr in solche Texte hinein, dabei aber übermannt mich die Größe des Gedichtes so, daß es mir wie Wahnsinn vorkommt,

da noch etwas hinzufügen zu wollen.« Ich glaube, diese Worte kennzeichnen Regers Stellung zum Text hinlänglich. Seine Kritik der Dichtung bezieht sich in erster Linie auf die musikalischen Möglichkeiten, die sie ihm zu enthalten scheint, da konnte freilich auch literarisch Wertloses unterlaufen. Hatte er eine Dichtung gefunden, die es ihm gestattete, seinen inneren musikalischen Gesetzen nachzukommen, so konnte er an ihrer Ausdeutung auch wieder ein Zuvieles tun, so daß durch solche zu weit gehende Detaillillustration die Einheitlichkeit der Form zerbröckelte. Trotz allem ist aber Reger auch im Lied ein tiefer Musiker, und die gewaltige musikalische Kraft, die er als Kammer- und Orchestermusiker zeigte, spricht auch aus seiner Lyrik.

Im Gegensatz zu Reger ist der erst spät weiteren Kreisen bekannt gewordene *Hans Pfitzner* eine philosophische Musikernatur. Tief in den schopenhauerisch fundierten Kunstansichten Richard Wagners wurzelnd, geht er auch in seinem dramatischen Schaffen vom Bayreuther aus. Um so sonderbarer muß es berühren, daß er in seinem Liede nicht nur nicht die geringste Verwandtschaft mit Wagner aufweist, sondern auch der gesamten neueren deutschen Musikentwicklung fernsteht. Ja, der sonst so sehr philosophischer Reflexion hingegebene Dichterkomponist, der jahrelang keine Note schreibt, um die Dichtung des Palestrina auszuarbeiten, weist im Lied ein geradezu naives Kunstschaffen auf, das an Schumann anschließt und ganz vom musikalischen Einfall ausgeht. Freilich zeigen seine Lieder dieselbe tiefe, erdenferne und romantische Persönlichkeit, wie die keusche, echt deutsche Musik des »Armen Heinrich« oder »Palestrina«. Aber während in seinen Musikdramen viel Gedankliches, Denkerisches und der modernen Ausdruckskunst Nahestehendes vorkommt, ist der versonnene Träumer im Liede völlig Musiker. So kommt bei ihm hinzu, was der Musikhistoriker prästabilierten Parallelismus zwischen Musik und Dichtung nennt und womit Pfitzner der Entwicklungslinie Schumann-Brahms beizuzählen ist. Rudolf Louis schreibt über die Genesis seines Liedes: »Das ideale Lied kommt ihm dadurch zustande, daß ein Gedicht und ein musikalischer Einfall, die beide unabhängig voneinander entstanden sind, sich im Kopfe eines Musikers begegnen, der ihre innere Harmonie erkennt und zur Gestaltung eines einheitlichen lyrischen Kunstwerkes benutzt.« Die romantische Rückwärtsgewandtheit von Pfitzners Kunst und sein großes Naturgefühl haben ihn gerade in Eichendorff den idealen Dichter finden lassen, wodurch er sich auch hierin mit Schumann berührt. »Das Raunen und Rauschen des Waldes, das stille Sinnen fruchtgesegneter Felder unter der warmen Sonne, das Wandern der Wolken über spiegelnden Seen erwächst zur eigenen Welt, die voll der Gesänge ist von Vögeln, einsamen Waldhörnern und in ahnender Sehnsucht sich suchenden Menschenherzen« (Storck). Pfitzner hat es mit Reger gemeinsam, daß seiner Kunst das International-Repräsentative fehlt, dafür gibt es aber kaum einen führenden Musiker, der so sehr den Anspruch erheben kann, als rein deutscher Meister zu gelten. Durch seine Lied-

kunst hat sich Pfitzner den Ehrentitel »Eichendorff des deutschen Liedes« erworben.

Trotzdem konnte Pfitzners ideologische Art nie so entscheidenden Einfluß auf die weiteren Entwicklungswege des Liedes gewinnen, wie die Liedkunst der drei starken Anreger Wolf, Strauß und Mahler. Von diesem Dreigestirn wurde ein Gutteil der modernsten Liedproduktion abhängig, durch sie überträgt sich der Wagnersche Ausdrucksfanatismus auf die kleinere Kunstform, deren intimer Charakter damit größtenteils verloren geht. Das deutsche Lied erlebt, nun vielfach als Orchesterlied auftretend, eine neue Phase der Weltgeltung und befruchtet das Ausland in hohem Grade. Russen, Franzosen, Italiener, sie alle setzen sich mit den Impulsen auseinander, die sie von deutscher Lyrik empfangen, Fremdes durchdringend und assimilierend, was ihnen gemäß ist.

Im Inland aber ist es vor allem die Erscheinung *Arnold Schönbergs*, die in der Frage des musikalischen Fortschritts das größte Gewicht erhält. Dieser leidenschaftlich nach neuen Wegen Suchende steht an der markantesten Stelle der modernsten Musikkrise, ein Kompromissen abgeneigter Radikalist und extremer Dialektiker, der wie selten einer bahnbrechend gewirkt hat. Schönberg repräsentiert einen der tiefsten Einschnitte in der Geschichte der Musik, eine ethische Kraft, größer im Gewollten und Ersehnten als im Erreichten, aber unbeugsam und mit dem Vermögen begabt, manche andere Erscheinung in sein Kielwasser zu zwingen. Es ist verständlich, daß ein Umwerter vom Format Schönbergs auch auf die Kunstform des Liedes die stärksten Anregungen ausüben mußte. Sein Verhältnis zum Dichter ist das tiefsten Erlebnisses. Die fünfzehn Lieder aus Stefan Georges »Buch der Hängenden Gärten« stellten zweifellos etwas Neues in der Entwicklung des Liedes dar. Die Singstimme spielt nicht mehr die Rolle, die ihr früher zugedacht war; größte Unabhängigkeit vom Instrument wird erstrebt. Schönbergs Ideal von der höchsten Selbständigkeit der einzelnen Stimmen, die, jeder Verschmelzung abhold, rein horizontal geführt werden sollen, mußte sich auch der menschlichen Stimme bemächtigen. Sein Unabhängigkeitswille treibt ihn zur Verwendung der Sprechstimme, die in den »Dreimal sieben Gedichten aus Albert Girauds Pierrot Lunaire« neben einem solistischen Orchester ihren eigenen Gesetzen folgt. Sein Lied entsagt völlig den Fesseln der Tradition, deren Kraft ihm erschöpft erscheint. Entschieden wendet er der Tonalität den Rücken zu, entschieden stellt er sich dem musikalischen Expansionswillen entgegen.

Schönbergs Programm ist das Fanal eines großen Kreises der musikalischen Kultur, ein Programm, das noch nicht auf allen Linien durch die überzeugende Kraft des gelungenen Werkes bestätigt wird. Gerade der Umstand, daß auch die moderne Liedkunst vielfach unter dem Zeichen des Experimentes steht, macht es dem Betrachter schwer, zu endgültigen Resultaten der Erkenntnis vorzustoßen. Überall zeigen sich Verheißungen, wie Durchgangsstadien, die vielleicht zu Bleibendem führen werden. Noch aber hat das Lied

in der Zeit nach der großen Krise keine Erscheinung aufzuweisen, die der Größe eines Hugo Wolf entspricht. Viele, darunter *Hindemith* vor allem, scheinen berufen zu sein, der Zukunft auch auf diesem Gebiete Bedeutung zu verleihen. In einer Skizze aber, die lediglich den Hauptvertretern dieser Kunstgattung gewidmet ist, können wir ihrer noch keine Erwähnung tun. Jedenfalls ist gegenwärtig der Drang zur Lyrik ein starker und, was nicht zu übersehen ist, ein ehrlicher.
Gerade der gewaltige, ethische Urgrund, aus dem es strömt, der ungehemmt letzten Zielen zustrebende faustische Ausdruckswille, verheißt dem modernsten Lied Zukunft.

KÖPFE IM PROFIL

XIV *)

SALADIN SCHMITT — ADOLF BUSCH — MAX TERPIS

SALADIN SCHMITT

EIN REFORMATOR DER OPERNSZENE

VON

ERIK REGER-ESSEN

Es ist, wenn man die Bühnengeschichte der letzten zwanzig Jahre überblickt, doch merkwürdig, wie lange die Opernhäuser von allen Entwicklungen unberührt geblieben sind. Es lag aber nicht allein an der Sonderstellung, die die Oper in der dramatischen Literatur einnimmt; es lag auch nicht allein daran, daß die sinnliche Expansionskraft des schönen Klangs und der großen Stimme das Bedürfnis nach Echtheit des Darstellungsstils weniger fühlbar machte. Wenn die Oper zu einer Zeit, als der Ausgang vom Affekt, von der inneren Notwendigkeit des Ausdrucks, schon Grundgesetz der Schauspielregie geworden war, noch immer mit dem Effekt, mit der Berechnung der Wirkung, auskam, so war das vielmehr im Wesen jener Entwicklungen begründet und in den Gefühlen der Menschen, die sie vorwärts trieben. Die Zeit der schärfsten Abkehr vom Barock, in der das Wort, daß die Oper ein unmögliches Kunstwerk sei, nicht nur geprägt, sondern auch in seiner Bedeutung überschätzt werden konnte, trieb die stärksten Intelligenzen in eine verbissene Kampfstellung. Die nun beginnende Herrschaft der mißverstandenen Stilbühne, die Monumentalität mit Phantasielosigkeit, Einfachheit mit Armut verwechselte, war der Farbigkeit so abhold, daß sich Reinhardt, der in Licht und Farbe schwelgend doch sinnvoller Deuter des dramatischen Grundgehalts blieb, den Vor-

*) Köpfe im Profil siehe auch Heft XVI/4, 5, 7, 8, 11; XVII/1, 2, 5, 9, 11; XVIII/2, 4, 7.

wurf der Veroperung des Schauspiels zuzog. Man wird sich erinnern. Ich möchte aber umgekehrt sagen, daß Reinhardt, ohne je aktiv das Problem der Oper zu berühren, den Einfluß der Schauspielregie auf die Operninszenierung begründet hat. Man sah bei ihm Mittel und Möglichkeiten für einen neuen Ausdruck der Opernszene; man bemerkte auf einmal die Tauglichkeit der Oper zum neuen Ausdruck, die man bisher hartnäckig geleugnet hatte.
Es stießen zwei Momente im günstigen Augenblick zusammen: die Einsicht, daß die Oper nicht totzukriegen war, und die durch das Schauspiel endlich bewirkte Wandlung der Anschauungen. Versuche konnten jetzt, wenn nicht auf unmittelbare Bejahung, so doch auf fruchtbare Diskussion rechnen. Der Opernregisseur, der bisher kaum anderes zu tun hatte, als den Leuten auf der Bühne im traditionellen Ausstattungsrahmen die Plätze anzuweisen, wurde nach und nach zur wichtigen Persönlichkeit.
Ungefähr um diese Zeit tauchte im Westen Deutschlands ein Mann auf, von dem man nicht viel mehr wußte, als daß er in Freiburg Regie geführt und während des Krieges das Deutsche Theater in Brüssel geleitet hatte, unter schwierigen Verhältnissen und mit viel Ehrgeiz und Geschick. Essen hätte ihn damals gewinnen können, wenn eine maßgebende Instanz dagewesen wäre, die künstlerische Temperamente zu wittern vermocht hätte. Aber im benachbarten Bochum saß ein Mensch, auch ein Amtsmensch, doch einer mit Begeisterung und Leidenschaft, der wurde aufmerksam. Und nach wenigen Wochen war *Saladin Schmitt* Intendant in Bochum.
Das war im Herbst 1918. Das Bochumer Theater existierte nur als Gebäude; einen Inhalt hatte es nicht. Die Essener gaben ihre Gastspiele darin. Niemand draußen wußte etwas davon.
Die Situation, vor der sich Schmitt befand, war jedenfalls verworrener als damals in Brüssel. Nach sechs Monaten hatte er ein kleines Ensemble beisammen, nach zehn Monaten einen vollgültigen Schauspielkörper. Anfang 1920 hatte das Bochumer Schauspiel bereits eine führende Position im deutschen Westen. Mit welcher Energie, mit welchen Taten sie ausgebaut wurde, konnte kürzlich beim zehnten Geburtstag des Bochumer Theaters in stolzer Rückschau gezeigt werden. Im Zusammenhang des vorliegenden Themas muß es ein Intermezzo bleiben, das nur Voraussetzungen und Übergänge schafft.
Es erklärt nämlich, daß Schmitt, der jeden einseitigen, formalistisch-intellektuellen Stil vermied und einen einheitlichen neuen Ausdruck anstrebte, von den Problemen der Opernregie aufs stärkste angezogen werden mußte. Dieser zwar nicht mehr ganz unerforschte, aber niemals mit letzter Konsequenz geprüfte Komplex mußte seine reformatorische Natur reizen; es mußte ihn reizen, zu sehen, wieweit sein unkompromißlerisches Prinzip diesem Komplex standhalten, welche Widerstände ihm dieser Komplex entgegenstellen würde, und ob seine bereits erprobte Fähigkeit, mit Schauspielern zu disponieren, sie auszuwerten und höher zu bringen, sich auch beim Opernsänger bewähren

würde. Die aus solchen Wünschen resultierende Gefahr, diese theatralische Potenz an Mannheim zu verlieren, brachte schließlich die nun schon berühmt gewordene Gemeinschaft des Bochumer Schauspiels mit der Duisburger Oper zustande. Duisburg hatte bis dahin zwar unter den deutschen Städten das größte, schönste und reichste Theater, aber kein eigenes Ensemble. Im September 1921 eröffnete Saladin Schmitt das Duisburger Haus — und seitdem fährt dorthin vom Niederrhein, aus dem Bergischen, von Köln, Düsseldorf und Essen, wer auch in der Oper wesentliches Theater, Elan und neue Ideen sehen will. Die Oper erwies sich dem Grundsatz, nichts in den Spielplan aufzunehmen, ohne es von der Last der Tradition zu befreien, und das eigentliche Wesen, geistiges und seelisches Klima, mit neuen Mitteln zu versinnlichen, über alle Erwartungen gefügig.

Diese in ihren Zielen niemals schwankende, unbeirrte szenische Neuformung der Opernliteratur wäre an sich schon ein Verdienst, auch wenn ihre Methoden keine Besonderheit vor anderen hätten. Die außerordentlich glückliche Wahl der Mitarbeiter wäre ein zweites Verdienst, denn sie kann nicht dem Zufall zu verdanken sein. Aber die künstlerische Physiognomie wird hier eigentlich doch durch Tieferes bestimmt. Natürlich empfindet und gestaltet auch Schmitt als Opernregisseur den kompositorischen Grundriß. Er inszeniert gewiß aus der Partitur, aus dem Geist der Musik heraus und überträgt Form, Melos und Rhythmus ins Sichtbare der Stellung und Bewegung. Er, der als Schauspielregisseur gewohnt ist, durch das Wort befreit zu werden, fühlt sich durchaus durch die Musik gebunden. Aber vom Schauspiel her, wo ihm das Wort schwingende Pforte in unbegrenztes Land ist, hat er das Wissen, daß die Partitur nicht nur Grundlage, sondern auch Umgrenzung ist, daß sie nicht Ziel und Richtung, sondern nur Motiv und Art der Bewegung gibt. Hier ist das entscheidende Merkmal Schmittscher Opernregie. Sie formt die Musik zum Spiel, den Ton zur dramatischen Gebärde; aber sie hüllt gleichzeitig die Partitur in Handlung, bereichert sie durch Hintergründe, verknüpft die Zusammenhänge. Ihre Idee entsteht aus der Gesamtatmosphäre. Wenn die alte Opernregie mit der großen und starren Geste, mit der Beschreibung von Bogenlinien durch die Hände auskommt, so läuft das zwar kaum der musikalischen Hebung und Senkung zuwider; doch dieser angeblich monumentale Stil ist kein Ausdrucksmittel, sondern bloß Übersetzung des Tons in Bewegung. Schmitt will über das rein Musikalische hinaus die Bewegung zur Durchsichtigmachung der Handlung, als dramatische Kraft nutzen, nicht als Untermalung, sondern als Unterstützung der Musik; nicht rhythmisieren, sondern gliedern; die Szene nicht in Takte spannen, sondern in Handlung auflösen. Er stabilisiert szenisch das Element der Bewegung, das Nacheinander des Melodischen gegenüber der verdichtenden Harmonie, den beschleunigten Rhythmus gegenüber dem Pathos. Das dramaturgische Gewissen herrscht. Es setzt die szenische Gliederung der dramaturgischen gleich.

Man spürt, daß die Auseinandersetzung mit Wagner scharf und kühn sein mußte. Die pathetische Geste wird ausgemerzt oder, wo sie die Partitur erzwingt, wenigstens mit einem Sinn versehen. Durch ein unaufhörliches Auf und Ab schwindet jede darstellerische Starrheit. Die dramatische Spannkraft geht über alles. Von innen her wird getrieben, gelockert, gesteigert. Manchmal bricht darüber der innere Aufbau zusammen. Oft ist es mehr Bewältigung als Bezwingung, worüber ein Übermaß an gestischer Entfaltung, das weder in der Musik noch im Strom der Handlung hinreichend begründet ist, hinwegtäuschen muß. Oder die Aktivität des Übersinnlichen, ohne die Wagner nicht besteht, wird durch Entsinnlichung der Handlung ersetzt, was eine Verwischung des realen Untergrundes der mystischen Atmosphäre zur Folge hat. Aber das schadet ja alles nichts. Wem die Wagner-Reform, die, knapp und drastisch gesagt, etwas Bart abnimmt und dafür mehr Gesicht sehen läßt, am Herzen liegt, der hält es für wichtiger, daß diese Bemühungen überhaupt da sind, als daß sie gleich eine endgültige Gestalt bringen.

Wie die Neigung, in der Disposition der Massen fast über die Notwendigkeit, musikalisch schwierige Anschlüsse zu motivieren, hinauszugehen und in einer Beweglichkeit, die beinahe Unruhe ist, mehr als zuträglich das Dekorative zu betonen, vielleicht auf Einflüsse des Katholizismus zurückzuführen ist, so darf man wohl die Freude am beschwingten Komödienspiel als Mitgift der mittelrheinischen Heimat betrachten. Welche vollkommene szenische Entfesselung Mozartischen Wesens sieht man da! Der Aufriß der Standorte und die Pantomimik der Personen sind eng mit der Partitur verknüpft, und bei aller heiteren Grazie werden die seelischen Züge unterstrichen und die menschlichen Beziehungen auch räumlich klargestellt. Das hier gewonnene mimischtänzerische Moment, die zunächst improvisatorischen Schwingungen, hat Schmitt in rastloser Arbeit durchgebildet und zur transparenten Ausschöpfung letzter und gefahrvollster Gedanken, etwa in Weismanns »Traumspiel«, verwandt.

Da der Name Weismann gefallen ist, gebührt ein rühmendes Wort der Ausdauer, mit der der Theaterleiter Schmitt für diesen Komponisten eintritt. Er hat alle seine Opern gespielt, zwei davon brachte er zur Uraufführung. Er hat Schreker, Sekles und Hindemith gespielt und wird, nachdem jetzt ein eiserner Repertoirebestand vorhanden ist, in Zukunft noch mehr für das zeitgenössische Opernschaffen tun können. Er hat Vergessene und Halbverkannte ans Licht gezogen: jetzt warten wir auf die Noch-nicht-Erkannten.

Es sind, äußerlich gesehen, ungeheure Wandlungsvorgänge im künstlerischen Gefühl dieses Mannes, der einst mit einer Arbeit über Hebbel promovierte und dann bei Martersteig in Köln in die Schule ging, und der im vierten Jahrzehnt seines Lebens begann, aus Opernwesen, deren Seele die Stimme war, Gestalten zu schaffen, deren Stimme Eruption des Seelischen ist. Dennoch ist es eine gerade Linie, die von der schöpferischen Intuition gezeichnet wird. Obgleich die

Fülle der Einfälle, die ihr, sich jagend und überstürzend, entspringen, zuweilen ein Zuviel an Detail verschulden mag — wo soviel hinlenkende Kraft und Besessenheit im Menschen steckt, da ist die ablenkende Umwelt nicht gefährlich. Geist, Phantasie und Laune sind eine unwiderstehliche Verbindung. Das Publikum spürt die epochebildenden Ideen und Kräfte und strömt dem Theater zu. Das Personal wird hingerissen und erduldet Proben, die den ganzen Tag ausfüllen. Hier wird nicht von einer Zeit gelebt, die dahin ist. Ein deutscher Schriftsteller, der jüngst vorüberkam, schrieb in sein Notizbuch: »Reiße diesen Tempel nieder, in drei Tagen bauen sie ihn wieder auf. Warum? Warum, in einer Zeit, da sechzig Theaterdirektoren hundertzwanzig Achseln zucken?« Warum? — Weil uns scharf belichtende Scheinwerfer mehr not tun als sanft glühende Gestirne.

ADOLF BUSCH

VON

JULIUS LEVIN-BERLIN

Es schien, als ob der Krieg die Kunst an der Stelle, an der sie stand, im günstigsten Falle würde beharren lassen. Nimmermehr hätte man geglaubt, es würde sich während seiner Dauer eine Bereicherung ergeben.
Da trat eines Tages ein junger blonder Mann mit einer Geige vor das Berliner Publikum, das sich beim Anblick des neuen Ankömmlings nicht recht auskannte. Es stand da ein großer, langer Jüngling, dessen Bewegungen die Einfachheit selbst waren, der in die Zuhörerschaft hinein grüßte wie jemand, der sie schon zu lange kennt, um von ihr großes Aufheben zu machen. Aus, soweit es sich auf die Entfernung erkennen ließ, blauen, hinter einer großen scharfen Brille halb schüchtern, halb herausfordernd verschanzten Augen flog ein Blick über das Auditorium, wandte sich ein längerer zum Dirigenten, strich ein ganz langer über das Orchester, in dem sich eine Spannung seltsamer Art kundgab. Das Orchester, das einen Virtuosen zu begleiten hat, läßt für den Kenner keinen Zweifel darüber, wie es zu dem Virtuosen steht, und seine Stellung zu diesem ergibt sich als notwendige Konsequenz aus den Proben. Man wird in seinem Vorurteil über einen Künstler kaum fehlgehen, wenn man sozusagen vom Gesicht des Orchesters abzulesen versteht, was es selbst von ihm hält. Das Orchester, das so viel zu hören und zu beurteilen Gelegenheit hat, in dem Künstler sitzen, bei denen häufig genug der »Solist des Abends« Nachhilfestunden nehmen könnte, es weiß, wie man zu sagen pflegt, Bescheid. Es begleitet nicht immer gleich, sondern mehr oder minder mit Überzeugung und Bewußtsein der auf ihm ruhenden Verantwortlichkeit. Und diese steht für das Orchester im Verhältnis zu der Befriedigung, die es von seiner an

und für sich wenig befriedigenden Aufgabe hat, und die hervorzurufen Aufgabe des Solisten ist. Als solcher hatte der junge blonde Mann der Körperschaft zweifellos sehr imponiert, und das war um so verwunderlicher, als er nicht etwa eine ganz neue Komposition, sondern das zwar unverwüstliche, aber doch schon sattsam bekannte Violinkonzert von Brahms spielen sollte. *Adolf Busch* trat auf.

Das Entscheidende ist der Ansatz. Vielleicht deshalb verdarb Paganini ihn zuweilen mit Willen. Das durfte er, denn bei aller seiner bewunderungswürdigen Musikalität war er Virtuose, nicht der ständig auf den höchsten Ausdruck zielende Diener am musikalischen Werk, sondern der Mann des, auf welche Weise auch immer, wenn nötig durch den Kontrast zwischen Verfehlung und Höchstleistung zu machenden Effekts. Sobald Busch sein »d« angesetzt hatte, wußte man, was die Glocke geschlagen hatte. Die Glocke im wahren Sinne des Worts. Denn hier erklang etwas, das man sonst nur vom metallnen Mantel ausgehen hört. Sofort stand auch für den Kundigen fest, an *wen* man sich zu erinnern hatte, wenn man Busch hörte. Und jener, der allen zum Bewußtsein kam, war — das ist das Seltsamste an dem Vorgange — eigentlich keinem von ihnen wirklich bekannt. Sie kannten ihn nur aus einer Schlußfolgerung heraus, die sie von dem ihnen Bekannten zu dem sich daraus ergebenden Höchstmöglichen machten. »Joachim« — dies Wort, dieser Name, diese Vorstellung, dieser Begriff bemächtigte sich des Bewußtseins aller derjenigen, welche den Altmeister zu hören noch das Glück gehabt hatten. Meine Erinnerungen an Joachim gehen bis ins Jahr 1883 zurück. Er hatte damals etwas Unnachahmliches. Freilich hatte er davon desto mehr, je älter er und je ätherischer sein Ton wurde. Aber zu der damaligen Zeit hatte er die Unnachahmlichkeit nicht nur in der sublimierenden Vergeistigung aller Dinge, die er berührte, sondern auch in der rein sinnlichen Kraft des tonlichen Ausdrucks. Wer ihn damals an guten Abenden hörte, konnte sich wohl eine Vorstellung von der ihm eigen gewesenen, vorwärtsstürmenden Gewalt machen, von der Berlioz in seinen Denkwürdigkeiten bei der Schilderung des Wiener Musiklebens spricht.

Ich habe noch gewisse Töne im Gedächtnis, die Joachim beim Quartettspiel seinem Instrumente entlockte, und bin besonders imstande, sie mit den von anderen Künstlern gegebenen zu vergleichen, da ich diese Töne von demselben Podium her, ja manchmal auf demselben Instrument, das Joachim benutzte, in vielen Konzerten hören konnte. Niemals habe ich diese Schwungkraft wahrgenommen, die Joachim den seinen zu geben vermochte. Es handelt sich dabei um eine Kleinigkeit, aber . . . eben!

Der Zuhörer, der einen von Busch gespielten Ton vernimmt, wird sofort frappiert werden. Der Ton ist straff, klar, groß, klein, stark, zart, aber immer hat er etwas Spezifisches: die Beschwingtheit. Ganz besonders empfindet man sie bei den gewissermaßen »gegen den Strich« gegebenen, eben in denen, in

welchen Joachim so eigentümlich stark war, und durch die ihm die unnachahmliche Phrasierung gewisser Stellen erst ermöglicht wurde.

Wie der Ton gehört zum ausübenden Künstler die Technik, der Ausgleich zwischen der Fertigkeit der rechten und derjenigen der linken Hand. Meidet Busch Stücke, in denen die sogenannte Technik an erster Stelle steht — nebenbei bemerkt: nur mit ihr ist selbst *den* Stücken nicht beizukommen, die als technisch schwierigste gelten — so ist seine Technik darum keineswegs geringer als diejenige der als spezifische Virtuosen figurierenden Geiger. Er wird ein Konzert von Paganini sicherlich so gut spielen wie gewisse, im Grunde als organisierte Spieldosen funktionierende Virtuosen. Wobei zu betonen ist, daß man schon seit längerer Zeit Spezialität und Kunst auseinanderzuhalten sich bemüht hat, freilich nicht immer mit befriedigendem Erfolg... Dieses gesamte Rüstzeug Buschs existiert nicht in und für sich selbst, sondern, wie es einem großen künstlerischen Zweck dienen soll, so entwickelt es sich wiederum aus diesem Dienst zu immer größerer Breite und Tiefe.

Es vollzieht sich in einer ganz eigentümlichen Weise, allerdings einer, die uns bei allen wahrhaft Begnadeten begegnet, aber in der für Busch charakteristischen Abwandlung. Ein Partner Joachims sagte mir einmal im Vertrauen: »Mit dem ›Alten‹ zu spielen, ist verflucht schwer. Immer anderes Tempo und andere Akzente . . .« Das heißt mit anderen Worten, man weiß niemals recht vorher, wohin seine Dämonie ihn führen wird, nur eines weiß man: sie führt ihn niemals übers Ziel hinaus. Was ist denn überhaupt das charakteristische Merkmal des im Nachschaffen neu schaffenden Künstlers vor dem braven Reproduzenten? Die Noten spielen sie beide, manchmal sogar spielt sie der brave Reproduzent noch deutlicher, weniger beirrt, als der nachschaffend Schaffende. Und der brave Reproduzent weiß genau, wohin er den Akzent ehedem gelegt hat, und in welcher Stärke, und wo Hinaufstrich ist und wo Hinabstrich. Aber all das weiß der nachschaffend Schaffende nicht minder, allerdings — und da liegt das Wesentliche — um es für den Einzelfall möglichst zu vergessen. Das Improvisatorische ist es, was den wahrhaft großen Künstler macht, und es muß auch denen zu eigen gewesen sein, die, wie etwa Paganini, auf anderen Gebieten als denen, welche Busch beherrscht, ihre Lorbeeren geerntet haben. Wäre dem nicht so, hätten sie die ungeheure Wirkung selbst auf rein musikalische Geister (man denke daran, wie z. B. Robert Schumann von Paganini gesprochen hat!) nicht auf die Dauer bewahren können, es wäre auf die begreifliche Verblüffung bald die Ernüchterung gefolgt und mit ihr schwere Rache. Wir wissen ja, durch Erfahrungen gewitzigt, wie leicht es ist, schwere Stücke zu spielen, wenn es nur darauf ankommt, eine Sensation zu erwecken, wie leicht es ist, mit dieser ganzen Kunststückmacherei bald genug in eine Versenkung zu gehen, aus der kein Gott mehr hinausretten kann.

Beim Vergleich mit allen lebenden Geigern scheint sich mir zu ergeben, daß Adolf Busch die improvisatorische Kraft im stärksten Maße besitzt. Man lernt

das unter allen Umständen, mag man ihn in Werken hören, die man seit einem halben Jahrhundert auswendig weiß, oder in neuen, höchst komplizierten, deren Anhören, von der geistigen abgesehen, eine außerordentliche, rein physische Kraftanstrengung bedeutet.

Um beim alten Genre einen Augenblick zu verweilen: man höre Busch eine Sonate oder Partita für Solovioline von Bach vortragen! Eines jener Stücke, die man fast zu Etüden gemacht hat! (Und auch das nicht ganz mit Unrecht!) Es gibt für den Vortrag dieser Stücke sogar Spezialisten. Und doch wird man stets die Art Buschs, den Ideengehalt dieser unsterblichen Werke darzulegen, für einzig ansehen. Es kommt eben das Nichtspezialistische zu seinem wahren Recht in ihm; das Improvisatorische erscheint in seiner reinsten Gestalt. Aber es ist zu bedenken, mit welchem geistigen und ästhetischen Material er hier wirtschaften kann! Doch würde man irren, wenn man annähme, Buschs Ausdrucksfähigkeit sei an die allerhöchste Höhe gebunden. Er müßte Werke von Beethoven oder Brahms spielen, um zu zeigen, wer er ist. Um dieses Ziel zu erreichen, bedarf er, wenn nötig, nur eines rein geigerischen Konzerts, von Spohr meinetwegen, von Rohde oder Viotti. Vielleicht zeigt sich gerade in Werken dieser Art, diesen auf rein instrumentale Effekte angelegten, halb inspirierten, halb schematischen Kompositionen, die leicht genug langweilig wirken können, seine Überlegenheit am schlagendsten.

Welche Höhen Busch zu erfliegen imstande ist, davon bekommt man den wahren Begriff, wenn er Werke spielt, an die sich heranzuwagen der Mehrzahl verwehrt ist, teils weil sie rein technisch zu schwer, geistig zu steil sind und gar beide Fährlichkeiten zugleich bieten, wie etwa eine Suite oder das Violinkonzert von Reger. Dieses unausgeglichene, aber großartige, gigantische, an mehr als einer Stelle eher gegen als für die Violine geschriebene Werk von einer Länge gleich der zweier Beethovenschen Sinfonien, — ein Bau voll labyrinthischer Gänge, in dem sich die Dunkelheiten stoßen, — wird klar, begreiflich, durchsichtig unter der deutenden Hand Adolf Buschs, der bei dieser seiner poetischen Auslegungsarbeit am bewunderungswürdigsten erscheint. Dabei führt er durch sein Spiel den Dirigenten, das Orchester, das Publikum zu der ihm vorschwebenden Klarheit und durch sie hindurch in das Reich einer ungeahnten Schönheit.

Man fühlt dann mit schlagender Deutlichkeit: er ist zum Führer geboren, und sein Quartett, in dem *Andreasson*, *Doktor* und *Grümmer* neben ihm wirken, beweist die Richtigkeit dieses Gefühls auf andere Art.

Soviel über den Geiger!

Vom Komponisten Adolf Busch ausführlich zu sprechen, ist hier nicht die Stelle. Es genügt darauf hinzuweisen, wie er sein Künstlertum auffaßt, um davon überzeugt zu sein, daß auch sein Schaffen als Tondichter den Weg zur Vollkommenheit nehmen wird.

MAX TERPIS

VON

HANS KUZNITZKY-BERLIN

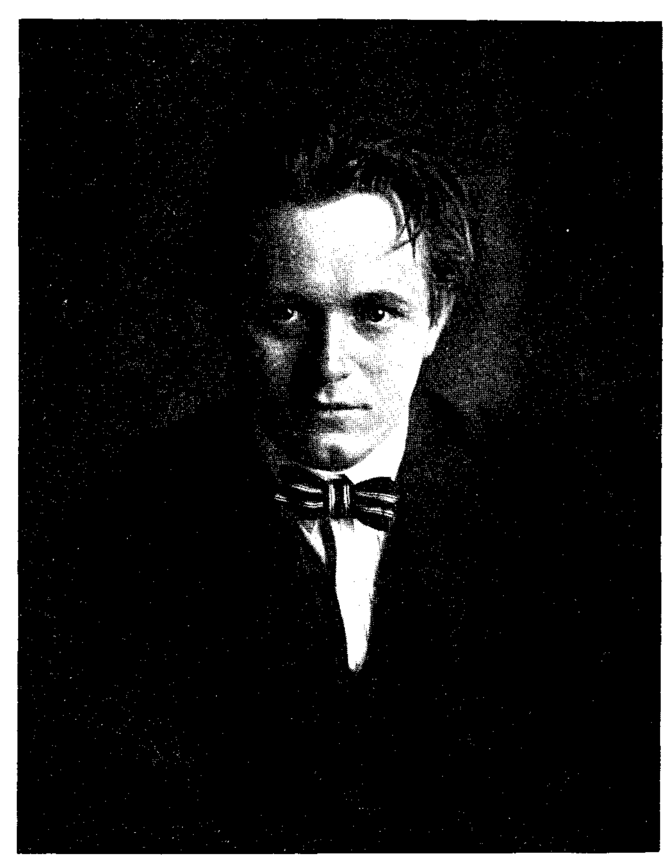
Es war am 29. Juni 1923. Auf dem Zettel der Staatsoper stand verzeichnet: Gianni Schicchi, Oper in einem Akt von Giacomo Puccini. Vorher: »Der Tänzer unserer lieben Frau, Ein Legendenspiel von F. J. Weinrich. Musik von Bruno Stürmer«.

In kontemplativer Haltung brachte eine mittelalterliche Gestalt ihre Kunst, sich selbst vor dem Bilde der Mutter Gottes dar. Fromme, sehnsüchtige Innigkeit umwob das Bild mit dem Zauber der Madonnen im Rosenhag, wie sie die alten Kölner Meister malten. Aus Marschbewegungen von eherner, statischer Ruhe sprach der Rhythmus des Mönchtums zum Auge, und in buntem Wirbel brauste die sinnen- und farbenfrohe Welt in bedeutsamem Kontrapunkt vorüber. Gott, die Kirche, die Welt: das Mittelalter *κατ᾽ ἐξοχήν*! — Das war der Anfang des Tänzers Max Terpis in Berlin.

Das Ziel des modernen Tanzes ist, auf eine kurze Formel gebracht: Umsetzung seelischen Erlebens in körperliche Emanationen. Wechselbeziehung auf den Raum, dessen Gestaltung für die Abstufungen rhythmischen Ausdrucks bestimmend wird. Der Raum seinerseits gliedert architektonisch das seelische Erleben. Der Stromkreis ist geschlossen, ein circulus vitiosus ist hergestellt.

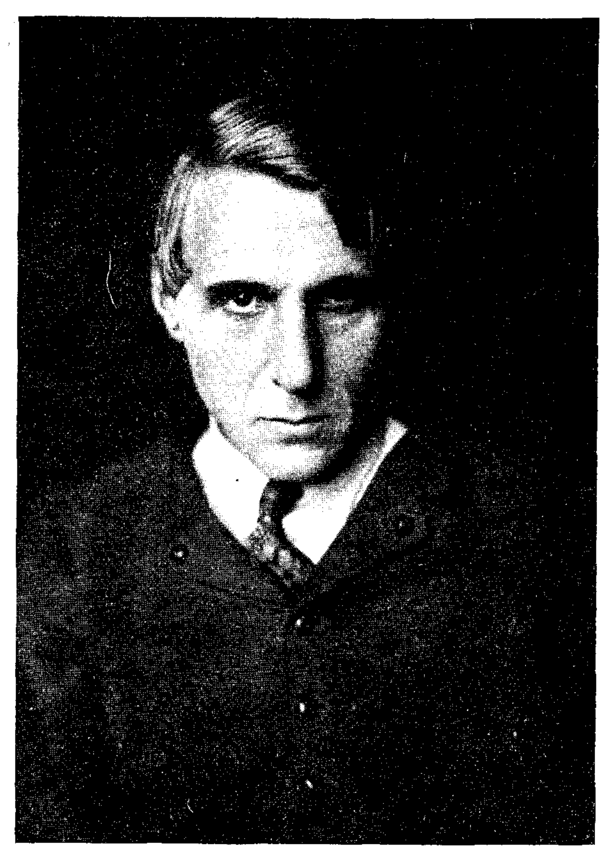
Es erhebt sich nunmehr die Frage, inwiefern gerade Terpis in diesem Rahmen eigene Prägung aufweist. *Weil er von der Musik kommt.* Jede harmonische Wendung, ja sogar jede instrumentale Färbung, im strengeren Satz jede Stimme wird nicht nur in den Raum projiziert, sondern auch — und das ist das wesentlichste — »durchgeführt«. Diese Terminologie aus der musikalischen Formenlehre ist einzig angebracht, um diesen Verschmelzungsvorgang zu verdeutlichen. Wir haben daher diesen Tanz als einen Grenzfall von Malerei und Plastik einerseits und Musik andererseits zu begreifen, der räumliche und raumlose, optische und akustische Phänomene aneinander bindet. Daß diese Beziehung beim gesprochenen Drama grundsätzlich auch möglich ist,*) kann die Erkenntnis nicht abschwächen, daß die Affinität der Schwesterkünste hier kaum jemals die gleiche Stärke gewinnen kann. Man könnte sagen, Terpis musiziere den Tanz, er zelebriere ihn. Hier ist das Kriterium seiner Wesenhaftigkeit. Die Anderen kommen im wesentlichen von der Literatur, die Besten unter ihnen vom Körper als Daseins- und Ausdrucksform schlechthin. Logisch würde das den unbegleiteten Tanz bedingen, oder allenfalls die Intensivierung rhythmischer Reaktionen durch mehr oder minder regelmäßig

*) Sehr aufschlußreich ist im Briefwechsel, den J. G. Noverre, der große Zeitgenosse von Gluck und Ballettreformator, mit David Garrick, dem bedeutenden englischen Schauspieler, führte, z. B. folgende Stelle: ». . . cette expression rare de la scène muette, qui caractérise le grand acteur«.



Suse Byk, Berlin, phot.

Adolf Busch



Photothek, Berlin, phot.

Max Terpis

periodisierte Geräusche. Der primitive Tanz der Urvölker gibt denn auch lediglich solche in Form von Aufstampfen, Klatschen, Schreien in nicht fixierter Tonhöhe u. dgl. mehr. Der Tänzer Terpis aber steht unter dem zuchtvollen Gesetz der kosmischen Bindung.

Der Weg dieses Mannes ist seltsam verschlungen. In Zürich geboren, wächst er in einem streng religiösen Hause auf. Seine beiden Großväter sind Pastoren, und sein Stammbaum führt bis auf Ulrich Zwingli zurück. Der nach seinem Abiturium für die Theologie Bestimmte wird aus freier Neigung Architekt. Der Wille zur Raumgestaltung ist eine erste, latent auf die Gegenwart strebende Wesensäußerung. Studien in Zürich und München geben das notwendige Fachwissen, Reisen durch Deutschland, Frankreich, England, Holland und Italien die lebendige Anschauung. Ein in Zürich eingerichtetes Architektenbureau wird »wegen künstlerischen Unbefriedigtseins« wieder aufgegeben, da kommt als Deus ex machina im Dezember 1920 die Labanschule nach Zürich. Hell flammt die Erkenntnis des neuen Zieles hoch: bisher gebundene Energien werden frei; bereits im Januar 1921 beginnt der gymnastische Unterricht bei Susi Perrotet. Er wird in Dresden von Mary Wigman bis 1922 fortgesetzt, und eine der ausgeprägtesten Persönlichkeiten unter den deutschen Spielwarten, Hanns Niedecken-Gebhardt, holt den Unerprobten nach Hannover in einen bedeutenden künstlerischen Wirkungskreis. Hier winkt nach einjähriger Tätigkeit Berlin als vorläufiger Durchgang einer vom Kulminationspunkt noch weit entfernten Bahn. — Wir sehen für diese in jedem Sinne ungewöhnliche Laufbahn die Grundbedingungen als von vornherein gegeben: das körperlich-rhythmische Raumgefühl von der Architektonik, die zeugenwollende Sehnsucht von der Musik, das Ethos als Ergebnis blutsmäßig bedingten Entwicklungsverlaufs.

Wie auf Terpis gemünzt, muten die Sätze an, mit denen Wagner im »Kunstwerk der Zukunft« das Wesen der Mimik umreißt:

»Die realste aller Kunstarten ist die Tanzkunst. Ihr künstlerischer Stoff ist der wirkliche leibliche Mensch, und zwar nicht ein Teil desselben, sondern der ganze, von der Fußsohle bis zum Scheitel, wie er dem Auge sich darstellt. Sie schließt daher in sich die Bedingungen für die Kundgebung aller übrigen Kunstarten ein: der singende und sprechende Mensch muß notwendig leiblicher Mensch sein; durch seine äußere Gestalt, durch das Gebaren seiner Glieder gelangt der innere, singende und sprechende Mensch zur Anschauung; Ton- und Dichtkunst werden in der Tanzkunst (Mimik) dem vollkommenen kunstempfänglichen Menschen, dem nicht nur hörenden sondern auch sehenden, erst verständlich.«

Hier liegen Möglichkeiten zur Begründung eines geläuterten Opernstils, und hier liegt das Arbeitsfeld von Max Terpis. Die Stilklärung wird eines Tages kommen müssen, wenn anders die Gattung lebensfähig bleiben soll. Die Aufgabe ist vorgezeichnet: Möge sie ihren Meister finden!

ANTON BRUCKNERS SCHWEIZERREISE

VON

GUSTAV RENKER-BERN

Der Zufall hat dem Schreiber dieser Zeilen vor kurzem ein Tagebuch Anton Bruckners in die Hand gespielt. Es ist ein unansehnlicher »Akademischer Kalender der österreichischen Hochschulen« aus dem Jahre 1880. Er befand sich nebst einer ganzen Anzahl ähnlicher Kalender aus anderen Jahren vordem im Besitze der Gebrüder Hueber, Gärtner in Vöcklabruck, Oberösterreich. Die Herren Hueber sind Neffen Bruckners, Söhne seiner Schwester Sali, und können sich noch sehr wohl ihres großen Onkels erinnern, der oft im Gärtnerhause zu Vöcklabruck weilte. Sie erbten den Nachlaß Bruckners, darunter eine Fülle noch unveröffentlichter Kompositionen und Entwürfe, sowie diese Tagebücher. Das gesamte, äußerst wertvolle Material befindet sich zur Zeit in Verwahrung von Herrn Max Auer, der mit der Herausgabe und Ausfeilung der großen Bruckner-Biographie Göllerichs beschäftigt ist. Durch die Liebenswürdigkeit Herrn Auers konnte ich in dieses Material Einblick nehmen und stieß dabei anläßlich des Durchblätterns der Tagebücher auf die Aufzeichnungen, die sich Bruckner über seine Schweizerreise machte. Die Notizen sind kurz und ohne jede Ausschmückung. Die Sprache Anton Bruckners war die Musik, die als ein geheimnisvoll leuchtendes Ewigkeitsfeuer aus ihm emporschoß. Der rätselhafte Mann, in dessen Denken und Fühlen die Natur das Wunder einer unsagbar herrlichen Musik gesät hatte, war als Mensch schlicht und einfach, etwas hilflos und überaus bescheiden. Ich habe anläßlich einer Bruckner-Wallfahrt durch Oberösterreich mit vielen Menschen gesprochen, die Bruckner nahestanden, ja seine intimen Freunde waren. Ihr aller Urteil ging dahin, daß man dem demütig stillen Wesen des Meisters auf den ersten Blick niemals anmerkte, welches Ingenium in seinem Innern wühlte, ihn zu größten Taten der Musikgeschichte trieb. Von diesem Standpunkt aus muß auch die nun folgende Schweizerreise in Bruckners Schilderung beurteilt werden. Bruckner war niemals Ästhet und Espritjongleur, er hat vor allem auch keine einzige Zeile seiner Briefe und Tagebücher jemals in der Erwartung, in dem Gedanken geschrieben, daß sie veröffentlicht werden könnte.

Die Schweizerreise Bruckners ist von ihm nun, wie folgt, beschrieben worden. Stil und Orthographie ist in dieser Wiedergabe unverändert festgehalten, die Sätze in Klammern sind Bemerkungen meinerseits:

»Am 10. August Karte gelöst in Schweiz. Nach St. Florian. Am 20. August Abends nach Oberammergau, 22. und 23. August beigewohnt. (Damit meint Bruckner offenbar Aufführungen der Oberammergauer Festspiele.)

24. nach München retour. 25. August über Lindau, Winterthur zum Rheinfall; abends noch nach Zürich. 26. nach Rapperswyl. Polnische Museum und alte Schloßkirche und Turm besichtigt. Dann das Habsburgische Wappen am

Tor abwärts. Retour nach Zürich am See per Dampfschiff, fürchterlicher Sturm. 27. und 28. Zürich, Cathedralorgel gespielt am 28., mit Wasser getrieben. Polytechnikum und Universität besucht.
29. Genf. 30. August bis 4. September Chamonix. 31. August Flegere, Regen. 1. September Montblancgrotte. 2. bis Mittag(?), 3. September Flegere, sehr schönes Wetter. 4. September nachmittags Genf. 5. Besichtigung der Cathedrale, Orgel gespielt. 4. Abends Orgelkonzert Häring.
(Hier finden die Aufzeichnungen ein vorläufiges Ende und setzen sich erst am Ende des Büchleins wieder fort.)

Schweizer Reise.

Montag 6. September über Genfersee nach Lausanne, Cathedrale besichtigt, bei deren Einweihung Rudolf von Habsburg, dessen Schloß ich auf der Fahrt von Zürich nach Genf links gesehen, beiwohnte. 7. September morgens nach Freiburg. Cathedrale Orgel gespielt und Orgelkonzert beigewohnt, welches Herr Domorganist Vogt in Freiburg gab. D-moll Toccata. Pedal nur bis C. Ich spielte nach dem Conzerte. Abends Dienstag nach Bern. Den 8. dort kein Feiertag. (Das glaubte Bruckner besonders erwähnen zu müssen, weil ihm als Katholiken der 8. September — Mariä Geburt — ein hoher Feiertag war.) Reform. Cathedralorgel gespielt und Dr. Mendel eigens mir ebenfalls gespielt. Ring-Fuge. (Mendel war ein Berner Organist. Ob er mit einer »Ringfuge« dem Wagnerianer Bruckner eine besondere Freude machen wollte?) Bundespalais besichtigt ect. Bärenzwinger, Uhr mit Bär (damit ist wohl der Berner Zytgloggeturm gemeint.) Nachmittags 8. nach Luzern. Donnerstag 9. vormittags Cathedralorgel gespielt und mit P. Ambros, dem Domorganisten, gespielt. Orgelbauer Haas in Scene gesetzt.
9. Vormittags auf Rigikulm über Vierwaldstättersee. Nach Vitznau. Am 10. mittags wieder nach Luzern retour. Abend sehr schön, Sonnenuntergang prachtvoll. Aufgang etwas Nebel. Morgenröthe nach $^1/_2$6 Uhr ganz rein; dann Nebel und Sonnenuntergang etwas höher aus der Nebelschichte. Unter Küßnacht und Tellskapelle in der hohlen Gasse — großes Fernrohr. Fräulein Babette, Schwester des Hoteliers Schreiber, kennen gelernt. Berner Alpen prachtvoll. Man sieht über niedere und schief stehende Bergspitzen auf andere entfernt stehende; je entfernter die andern, desto besser, das gleiche: je schiefer. (Diese etwas seltsame Art von Fernsichtschilderung dürfte man wohl nur dann ganz verstehen, wenn man an Ort und Stelle den damaligen Eindruck Bruckners überprüft. Ohne die von ihm geschilderte Aussicht zu kennen, ist es mir nicht ganz klar, wie er das Bild auffaßte, um es so zu beschreiben.)
Am 10. Freitag 4 Uhr von Luzern nach München, 7 Uhr morgens den 12. September $^3/_4$10 Abfahrt über Salzburg — Linz. 5 Uhr abends.«
Damit schließen die Aufzeichnungen Bruckners über seine Schweizerreise. Nur ein kleiner, dem Wesen des Meisters sehr entsprechender Nachtrag findet sich an anderer Stelle des Buches. Nämlich:

»Bern, Postgasse 22 die Fräulein gegangen zur dort wohnenden Freundin. Frl. Marie Studer in Mauters bei Luzern gesprochen auf der Fahrt von Bern nach Luzern.
Dr. Prof. Mendel, Bern, Bollwerk 266.
Organist in Zürich, Direktor Gustav Weber. Organist, Cathedrale. Schabelitzische Buchhandlung nächst dem Polytechnikum, Zürich.«

Die ersten zwei Bemerkungen beziehen sich offenbar auf die bekannte Schwäche Bruckners für das schöne Geschlecht, dem er sich aber nie anders als in ehrfurchtsvoller Scheu zu nahen wagte. Ein wirkliches ernstes Verhältnis hat Bruckner nie gehabt, doch sprach er gerne hübsche Mädchen an und unterhielt sich mit ihnen. Ein solcher augenblicklicher Schwarm des Meisters war wohl »die« unbenannte Fräulein, die zu einer Freundin in der Postgasse 22 in Bern ging, ebenso die flüchtige Reisebekanntschaft von Frl. Studer. Immerhin war für Bruckner das Zusammentreffen mit einem netten Mädchen von einer gewissen Bedeutung, denn er unterließ es nicht, darüber sein Tagebuch zu informieren. Auch andere, nicht auf die Schweiz bezügliche Eintragungen sprechen davon — so etwa eine Bemerkung vom 28. Jänner, wo er in Wien den Industriellenball besuchte und gewissenhaft die Namen der Damen aufzählte, mit denen er getanzt hatte.

Zu den Adressen der beiden Schweizer Musiker kommen in den Aufzeichnungen des Büchleins noch andere Adressen, deren bemerkenswerteste wohl diejenige Gustav Mahlers ist. Mahler hatte Bruckner diese Adresse mit eigener Hand hineingeschrieben: »Gustav Mahler, 4. Bezirk, Floragasse 7. Florabad, 4. Stiege, 3. Stock.«

Getreu vermerkte Bruckner in allen Tagebüchern die Gebete, die er täglich geleistet hatte. Er hatte sich dafür ein Schema zurechtgelegt. Wir greifen willkürlich einen Tag heraus, den 25. September. Die diesbezügliche Eintragung sieht so aus:

»Abends: R V A A <u>V</u> <u>A</u> <u>Gl</u> R <u>V</u> A Salve ⋕ R V A R A V«.

R bedeutet Rosenkranz, V Vaterunser, A Ave Maria, Gl den Glauben. Die unterstrichenen Gebete hat Bruckner wohl zweimal gebetet. Was das Zeichen ⋕ bedeutet, weiß ich nicht, aber es findet sich immer und immer wieder bei den Gebetsaufzeichnungen.

Auch Krankheitsfälle vermerkt Bruckner. Etwa so: »23. Juli Migräne Freitag abends bis Samstag abends. Nachweh Montag.«

Für harmlose Scherze hatte er nicht nur Sinn, sondern sogar ein geradezu kindliches Interesse. So unterließ er es nicht, sich einen guten Witz aufzuschreiben:

»Eine Frau kann ihre eigene Großmutter werden. Anton heiratet die Witwe Johanna. Deren Tochter Rosa heiratet den Vater Antons namens Franz. Nun ist der alte Franz . . .« und dann kommen die wohl allbekannten Möglichkeiten eines ungeheuerlichen Familientohuwabohus.

Was er seiner getreuen Wirtschafterin Kathi gezahlt hat, wird sorgfältig vermerkt, daß der Schneider 40 Gulden bekam, der Zins 100 Gulden, die Kohlenrechnung 20 Gulden betrug, über all das gibt sich Bruckner Rechenschaft. Der 12. November aber bringt eine rührende, die warmherzige Menschlichkeit des Meisters blitzartig erhellende Eintragung:

»12. November. Fliege mich gequält — sie vernichtet.«

Wieviel spricht aus dem Satz, wieviel aus dem Gedankenstrich! Bruckner, der gütige, kindliche Mensch, hatte in Abwehr einer Belästigung ein Tier töten müssen. Und diese belanglose Begebenheit, die wir so oft und ohne jeden Gedanken tun, war ihm ein Ereignis, das er seinem Tagebuch anvertraute.

WER IST MUSIKALISCH?

VON

WALTHER HIRSCHBERG-BERLIN

Der Frage: »Wer ist musikalisch?« ist eine andere vorauszuschicken, und zwar die nach der Bedeutung des Begriffs selbst. Was versteht man unter »musikalisch«, was besagt das Wort? Dies ist zunächst zu klären. Schon aber ergeben sich Schwierigkeiten, die man auf den ersten Blick kaum vermuten würde.

In seinem geistvollen »Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst« weist *Busoni* darauf hin, daß »musikalisch« ein Begriff sei, der den *Deutschen* und nur ihnen, nicht aber der *allgemeinen* Kultur angehöre. Anwendung und Sinnübertragung des Wortes finde sich in keiner anderen Sprache und seine Bezeichnung sei falsch und unübersetzbar. »Musikalisch« sei von Musik hergeleitet wie »poetisch« von Poesie und »physikalisch« von Physik. Wenn man sage: Schubert war einer der musikalischsten Menschen, so sei es dasselbe, als ob man sagte: Helmholtz war einer der physikalischsten. Musikalisch sei eigentlich: was in Rhythmen und Intervallen ertönt, also etwa ein Schrank, der ein »Spielwerk« enthält. Vergleichsweise könne »musikalisch« allenfalls noch wohllautend bedeuten. In der angewandten und fast ausschließlich gebrauchten deutschen Bedeutung aber sei ein musikalischer Mensch ein solcher, der dadurch Sinn für Musik bekundet, daß er das *Technische* dieser Kunst wohl empfindet und unterscheidet, wobei Busoni unter Technischem den Rhythmus, die Harmonie, die Intonation, die Stimmführung und die Thematik versteht. Je mehr Feinheiten er darin zu hören oder wiederzugeben verstehe, für um so musikalischer werde er gehalten. Demnach müsse ein Künstler, der technisch vollkommen spiele, für den *musikalischsten* Spieler gelten; weil man aber mit »Technik« nur die mechanische Beherrschung eines Instrumentes meine, so habe man »technisch« und »musikalisch« zu *Gegensätzen* gemacht.

Busonis Gedanken über das »Musikalische« sind hier deshalb wiedergegeben worden, weil sie am besten in den Komplex der Probleme einführen, die die Frage unseres Themas umfaßt. Im Sinne des vorliegenden Aufsatzes soll unter »musikalisch« — *Platen* verwendet dichterisch das Wort »musikisch« — nicht die wörtliche Bedeutung »auf Musik bezüglich« oder »die Musik betreffend«, sondern, wie es Sprachgebrauch ist, die übertragene, »musikbegabt«, »musikerfüllt«, »Musik in sich tragend« verstanden werden. So wird die Frage, »Wer ist musikalisch?« identisch mit jener: »Woran erkennt man, daß jemand musikalisch beanlagt ist?«

Untersucht man die Frage näher, so wird zunächst ersichtlich, daß unter musikalisch nicht eine *einzelne* Begabung, sondern eine *Fülle gemeinsamer Fähigkeiten* zu verstehen ist, die sich wiederum nach gewissen Gesichtspunkten gruppieren und ordnen lassen. In einem Brief an *Hanslick*, der zu einer Wurzel seines späteren Buches »Wer ist musikalisch?« wurde, schreibt *Theodor Billroth*, der berühmte Wiener Chirurg und Freund von Johannes Brahms: »Wie kompliziert ist dieser Begriff! Der eine hat vorwiegend rhythmisches Talent und Empfindung, der andere vorwiegend melodisches Talent, wieder ein anderer erscheint musikalisch durch ein eminent technisches und mechanisches Talent, wieder ein anderer durch eine Übertragung seines intensiven Temperaments in dramatischen Ausdruck, wieder ein anderer durch kolossales Tonformen- und Rhythmengedächtnis, wieder ein anderer durch Hingabe an die sinnliche Gehörswirkung usw.« In dem erwähnten Buch sucht er dann die einzelnen Befähigungen tiefer zu ergründen. Er nimmt seinen Ausgangspunkt vom Rhythmus und kommt zu dem Schluß, daß spezifische Freude am Rhythmus ein wesentliches Kennzeichen musikalischer Begabung ist. Dies deckt sich mit *Hans v. Bülows* lapidarem Satz: »Im Anfang war der Rhythmus« und auch mit den Erfahrungen aller Musikpädagogen, die über diesen Punkt nachgedacht haben. Billroth bekämpft die ziemlich allgemein verbreitete Annahme, daß *jedem* Menschen das Gefühl für Rhythmus angeboren ist. Er stellt auf Grund außerordentlich interessanter Beobachtungen fest, daß es Menschen gibt, die mit dem rhythmischen Gefühl weder begabt sind noch imstande, es zu erlernen. »Sie müssen«, fährt er fort, »absolut unmusikalisch sein, denn die Fähigkeit, die rhythmische Gliederung der Töne zu einer Melodie aufzufassen, ist die erste Bedingung zum Erfassen der Musik.«

Zu bemerken ist hier, daß schon der Sinn für Rhythmus völlig verschieden stark ausgebildet sein kann. Manche, die einfache Rhythmen gut erfassen, versagen vollkommen, sobald die Gebilde schwieriger werden, sobald verschiedene Bewegungsarten neben- und gegeneinander her laufen. Wesentlich aber erscheint mir vor allem, daß in einem höheren musikalischen Sinn der Rhythmus sich gar nicht in seiner Starrheit und Präzision erschöpft, sondern oft genug einer Auflockerung durch den Vortrag bedarf, weil metronomisches Musizieren unkünstlerisch und »unmusikalisch« ist. Auch dieses Gefühl für

Elastizität des Rhythmus, das einen Teil des Sinns für musikalische Linie bildet, von dem später noch die Rede sein wird, ist also ein wichtiges Erfordernis für das Vorhandensein musikalischer Begabung.
In einem weiteren Kapitel seines Buchs untersucht Billroth die Beziehungen von Tonhöhe, Tonklang und Tonstärke zum menschlichen Organismus und kommt dabei zu dem Ergebnis, daß auf alle Fälle ein gesundes *Gehörs*organ eine wesentliche Bedingung für die Entwicklung der Tonempfindungen, des Tonsinns und Musiksinns sei. Aus dem einfachen Beispiel schwerhöriger oder taubgewordener Musiker geht jedoch hervor, daß gesundes äußeres Ohr nicht ohne weiteres identisch ist mit gesundem inneren Ohr (wenngleich vielleicht eine gewisse Einwirkung stattfindet), denn das Wesen des Musiksinns liegt im *Gehirn*. Auch die Forderung eines scharfen Ohrs, eines guten Gehörs deckt sich mit dem, was die Musiker zur Voraussetzung der »Musikalität« gemacht haben. Seine musikalischen Haus- und Lebensregeln beginnt *Robert Schumann* mit den Worten: »Die Bildung des Gehörs ist das Wichtigste. Bemühe dich frühzeitig, Tonart und Ton zu erkennen. Die Glocke, die Fensterscheibe, der Kuckuck — forsche nach, welche Töne sie angeben —«. Schon aber türmen sich neue Schwierigkeiten auf, denn es gibt Menschen, die sogar das sogenannte *absolute Tonbewußtsein*, d. h. die Fähigkeit besitzen, jeden erklingenden Ton (und Akkord) nach seiner Tonhöhe bestimmt zu erkennen und einen geforderten Ton ohne Zuhilfenahme eines Instruments durch Singen oder Pfeifen zu treffen, und die doch dem Gesamtbilde ihrer Begabung nach als unmusikalisch anzusehen sind. Andererseits soll selbst hervorragenden schaffenden und nachschaffenden Musikern jene Gabe gefehlt haben. Ja es ist noch nicht einmal die Unfähigkeit, einen angegebenen Ton genau richtig nachsingen zu können, ein untrüglicher Beweis dafür, daß der Betreffende unmusikalisch ist, denn das Versagen kann in Ungeübtheit, unaufmerksamem Hören oder (am häufigsten) auch nur in einer Ungeschicklichkeit in der Bewegung der Kehlkopfmuskeln seinen Grund haben. Auch die Gehörsbegabungen können außerordentlich stark voneinander abweichen: einer besitzt das absolute Tonbewußtsein, einer das relative (d. h. die Fähigkeit, Intervalle von einem gegebenen Grundton aus zu erkennen und anzugeben), ein dritter besitzt ein besonders empfindliches Ohr für Tonschwankungen und Reinheit des Tones, ein vierter hat einen eminenten Klang- und Klangfarbensinn, wie er sich z. B. bei Instrumentationsgenies (Mozart, Weber, Wagner, Verdi) und Anschlagskünstlern (Busoni, D'Albert, Gieseking) offenbart. Eins aber ist sicher: daß rhythmisches Gefühl und gutes Gehör noch nicht ohne weiteres genügen, um einen Menschen als »musikalisch« zu stempeln.
Mit dem Gefühl für Rhythmus und der Fähigkeit, verschiedene Tonhöhen, Tonklänge und Tonstärken wahrzunehmen und sie auch bei raschem Wechsel und beim Zusammenklingen zu unterscheiden, aber sind die rein physiologischen Grundbedingungen des »Musikalischen« erschöpft. Für den reproduk-

tiven Musiker kommt zunächst als psychophysische Eigenschaft ein gutes musikalisches *Gedächtnis* hinzu. Als weiteres Erfordernis schließt sich (soweit dies nicht schon durch die bisher erörterten musikalischen Eigenschaften gegeben ist) ein spezifisches *Verständnis für die Elemente der Musik* an, d. h. außer für den Rhythmus auch für Melodik und Harmonik, außer für die Koloristik auch für Dynamik und Agogik (Tempo). Natürlich braucht nicht jeder ausübende Musiker alle genannten Zweige des Musikalischen, die noch durch das *Stilgefühl* eine Ergänzung erfahren, in gleicher Weise sich zu eigen zu machen und zu beherrschen. Ihre Krönung aber finden all diese für den reproduktiven Musiker notwendigen Eigenschaften in dem Sinn für »*musikalische Linie*«, d. h. für jene kleinen Modifikationen des Tempos und Flektionen des Melos, die einem Werk durch einen innerlich belebten Vortrag zuteil werden. Sie geben einer Wiedergabe Plastik, Nerv und Poesie und spiegeln die Persönlichkeit des Vortragenden wider. Für den *schöpferischen* Musiker par excellence gesellen sich als Erfordernisse natürlich noch *Fantasie* und *Erfindungskraft* hinzu, die sich bei verschiedenartigen Individualitäten mehr in melodischer, mehr in harmonischer oder mehr in rhythmischer Beziehung auswirken können. Auch der Sinn für musikalische Architektonik, ein *Formempfinden* muß vorhanden sein.

Mit diesen Gaben aber schließt sich, wenngleich die Grenzen schon hier und dort überschritten worden sind, im wesentlichen doch erst der Kreis der *eigentlichen* musikalischen Fähigkeiten, der musikalischen Anlagen im *engeren* Sinne. Der hauptsächliche Zweck dieses Aufsatzes soll aber in der Darlegung bestehen, daß *das Musikalische im engeren Sinne nur eine Seite, nur eine Komponente des Musikalischen im weiteren Sinne bildet, daß die Beurteilung der geistigen und seelischen Kapazitäten eines Menschen unlöslich mit der Beurteilung seiner spezifisch musikalischen Beanlagung verbunden ist.* Wenn man die Wiedergabe eines Werkes als »musikalisch« bezeichnet, so denkt man dabei gemeinhin nicht an ihre technischen Vorzüge, wie weit man auch den Begriff der Technik fassen mag, sondern will das Spiel damit als musikalisch *empfunden* charakterisieren, also die *menschliche* Seite des Musikalischen in den Vordergrund rücken. Schon der Sinn für Linie als die Produktivität der Reproduktiven entspringt in viel höherem Maße einer geistig-seelischen Fähigkeit als einer bloß technischen, um wieviel mehr muß dies aber bei dem Wirklich-Schöpferischen der Fall sein. Die Fähigkeit, tief und stark zu erleben, die Gaben der Sensibilität, der Konzentrationskraft, der Ausdrucksenergie beeinflussen ein Kunstwerk meist entscheidender, als die eigentlich-musikalischen Qualitäten des Autors. *Robert Schumann* betont in seinen ästhetischen Betrachtungen immer wieder die Abhängigkeit der Fantasie von Lebenseindrücken und -schicksalen, mahnt, die innere Persönlichkeit zu entwickeln und den Quell des Erlebens nie versiegen zu lassen. »Von *Jean Paul*«, erklärt er, »habe ich mehr Kontrapunkt gelernt als von meinem Musiklehrer.« Eine

andere Stelle seiner Schriften lautet: »Wer *Shakespeare* und *Jean Paul* versteht, wird anders komponieren, als der seine Weisheit allein aus Marpurg usw. herholt, wer im Strome eines reichbewegten Lebens anders, als wer den Kantor seines Orts für das Ideal möglicher Meisterschaft hält, und dies bei übrigens gleichen Talenten, gleich ernsten Studien.« Mit seinem Satz: »Die Gesetze der Moral sind auch die der Kunst« treibt er diese Ansichten von der Übereinstimmung von Leben und Musik geradezu auf die Spitze.

Tatsächlich vermag man in den sonst unentwirrbaren Begriffskomplex des »Musikalischen« einige Klarheit zu bringen, wenn man die Hauptunterscheidung durchführt: Wiegt bei einer zu beurteilenden produktiven oder reproduktiven Persönlichkeit der *menschliche* oder der eigentlich *musikalische* Gehalt schwerer? Bei *Mahler*, *Mussorgskij* und vielleicht sogar bei *Hugo Wolf* ist der Mensch, der hinter dem Werke spürbar wird, größer als der Musiker, bei *Reger* ist es umgekehrt und auch bei *Bruckner*, soweit es sich um das Intellektuelle handelt. Gerade Reger wäre nach seinem eminenten Musikertum zum Höchsten berufen gewesen, hätte nicht sein Menschtum hinter der musikalischen Befähigung zurückgestanden. *Nietzsche* und *E. T. A. Hoffmann*, Persönlichkeiten von besonderer Tiefe der Empfindung, konnten trotz unleugbarer Begabung keine großen *Musiker* werden, weil die Kraft ihrer *Musikalität* dazu nicht stark genug gewesen ist. So stehen grundverschiedene Typen des Musikalischen einander gegenüber. Nur in den seltenen glücklichen Fällen (Bach, Beethoven, Mozart, Schubert), wo menschlicher und musikalischer Wert ganz im Einklang sind, entsteht das Phänomen eines Ganzgroßen. Immer jedoch bestimmt es die Physiognomie einer künstlerischen Persönlichkeit und einer künstlerischen Leistung, wie Menschtum und Musikertum einander durchdringen; die besondere Art der Geistigkeit und der Musikalität aber leiht den Einzelzügen des Bildes das Gepräge.

DAS TONKÜNSTLERFEST IN CHEMNITZ

VON

HUGO LEICHTENTRITT-BERLIN

In den Tagen vom 24. bis 29. Mai tagte in Chemnitz das 56. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. Die wirtschaftliche Not der Zeit drückte sich auch in dem verhältnismäßig schwachen Besuch des Festes aus. Die Hauptversammlung stand unter dem betrübenden Eindruck des Dahinscheidens von *Friedrich Roesch*. Dr. Siegmund v. Hausegger, der derzeitige Vorsitzende, würdigte in tiefbewegten Worten das nie genug zu schätzende Wirken des Verstorbenen für den Allgemeinen Deutschen Musikverein, dessen

bewährter Führer Roesch seit langen Jahren gewesen war. Als musikalische Huldigung erklang vor dem ersten Konzert die Friedrich Roesch gewidmete Straußsche Tondichtung: »Tod und Verklärung«, unter *v. Hauseggers* meisterlicher Stabführung mit ergreifender Wirkung. Die Hauptversammlung verlief diesmal recht ruhig, durchaus im Gegensatz zu den erregten Verhandlungen der letzten Jahre. Der ministerielle Erlaß über die staatliche Regelung der Privatmusiklehrer-Frage, der im vorigen Jahre so erbitterte Redekämpfe ausgelöst hatte, wird jetzt etwas ruhiger behandelt, da durch Landtagsbeschluß eine Revision des Erlasses in Aussicht gestellt ist und damit die Möglichkeit gegeben ist, daß die strittigen Punkte nunmehr durch erneute Verhandlungen mit den protestierenden Verbänden einer allseitig befriedigenden Lösung entgegengeführt werden. Vorstand und Musikausschuß wurden zum Teil neu gebildet. Der Vorstand besteht nunmehr aus den Herren v. Hausegger, Klatte, Bischoff, Rassow; dem Musikausschuß gehören an die Herren Bohnke, Haas, Jarnach, v. Keußler, Schulz-Dornburg, Tiessen. Eine Sondersitzung war gewidmet der Behandlung aktueller Themen durch die Referenten *Cahn-Speyer* (Rundfunkfragen), *v. Keußler* (Ehrengerichte unter Musikern), *R. Siegel* und *Tischer* (Über das Verleihen von Orchester- und Chormaterial seitens der Verleger).

Die musikalischen Veranstaltungen wurden eingeleitet durch eine Festvorstellung im Städtischen Opernhaus: »Intermezzo« von Richard Strauß unter Leitung von Generalmusikdirektor *Oscar Malata*. Allerdings waren nur die wenigsten der auswärtigen Gäste zu dieser Aufführung am Pfingstmontag nachmittag schon eingetroffen.

Zwanzig Werke zeitgenössischer deutscher und österreichischer Komponisten waren auf fünf Konzerte verteilt. Die Auswahl war nicht in irgendwelcher einseitig gerichteten Tendenz getroffen worden. Es waren ziemlich gleichermaßen Werke extrem moderner, wie gemäßigter Richtung zur Diskussion gestellt.

Das anspruchsvollste aller aufgeführten Werke war *Karl Weigls* Sinfonische Kantate »Weltfeier«. Der Wiener Komponist gibt hier ein pantheistisches Glaubensbekenntnis in monumentalem Stil, großen Chor, Soli, Orchester und Orgel beanspruchend. Seine Kunst und Erfindungsgabe reichen freilich nicht aus, um einem so gewaltigen Vorwurf gerecht zu werden. Er eifert Mahlers Achter Sinfonie nach, ohne dies Vorbild entfernt zu erreichen. Über die Mahlersche Klangwelt kommt er nirgends hinaus. Begreiflich, daß diese schon 1912 vollendete Partitur des damals noch jungen Komponisten dem faszinierenden Vorbild Mahlers sich nicht entziehen kann. Gegenwärtig jedoch, im Jahre 1926, hätte er selbst genug Distanz zu seinem vierzehn Jahre zurückliegenden Werk haben sollen, um dessen stilistische Unselbständigkeit und schwerwiegende konstruktive Mängel zu erkennen. Die Begeisterung allein, die sich ausdrückt in der Vertonung der nicht gerade glücklich gewählten,

naturphilosophisch weitschweifigen und reichlich unklaren Gedichte Heinrich Harts, kann nicht über die vielen Unzulänglichkeiten hinweghelfen. So ist z. B. das endlose, nicht weniger als achtzig Gedichtzeilen verschluckende »Gespräch mit dem Tode« trotz vieler eindrucksvoller Einzelheiten im ganzen wirkungslos, weil die dichterische Form hier durchaus ungenügend in die musikalische Form übergeführt ist. Noch peinlicher das darauf folgende »Nachtstück«, ein in der Wagner-Mahlerschen Atmosphäre schwärmendes, formal ganz ungebändigtes »Orchesterzwischenspiel«, dessen wildes Toben und übermäßige Länge durch das Vorhergegangene in keiner Weise motiviert erscheint. Hochstrebender Geist und beträchtliches Können erlahmen hier angesichts einer die Kräfte weit übersteigenden Aufgabe.
Viel einfacher und unproblematischer gibt sich der Züricher *Paul Müller* in seinem Te Deum. Massige Chorentfaltung ist ihm das Wesentliche, das Orchester setzt er als selbständigen Faktor nur wenig in Bewegung, subtile Feinheiten kümmern ihn kaum. Doch weiß er geschickt die Massen zu disponieren, im Wechsel von Chor und Soli, auch trifft er den feierlichen, machtvollen Ton. Kürzungen gar zu breit gedehnter Strecken dürften den Eindruck des wirkungsvollen Stückes noch erhöhen. — Neuen Klang möchte *Joseph Meßner* geben, der Salzburger Domorganist, in seinem sinfonischen Chorwerk »Das Leben« für Sopransolo, Frauenchor, Orchester. Nichts Monumentales hier, sondern inbrünstiges Versenken in die Tiefen der Mystik. Dichtungen des Mystikers Novalis künden von der Sehnsucht nach einem jenseitigen, geläuterten Leben, von der Wonne des Aufgehens im All. Meßners Musik bleibt jedoch weit zurück hinter der Eigenmelodie der Novalisschen Verse, gibt wenig von dem brünstig überströmenden Gefühl des Dichters wieder. Den Chorstimmen werden nach neuester Weise Dinge zugemutet, die nur mit größter Anstrengung annähernd auszuführen sind, daher nie den gerade hier so wesentlichen Eindruck des freien, fast wesenlosen Schwebens hervorbringen können. Seraphische Milde, ekstatische Zartheit sind kaum zu erzielen mit den rücksichtslos angewandten Mitteln der freizügigen, neuen Harmonik, der heftigen Geste sprunghafter neuzeitlicher Melodik. Das eitle, dem Mystiker schlecht anstehende Bestreben, durchaus »modern« zu sein, hat den Komponisten verhindert, den rein spirituellen, immateriellen, weltabgewandten Ton zu treffen. *Rose Walter* setzte ihre Kunst für das Sopransolo ein, der Chemnitzer Volkschor mühte sich nach Kräften um die schwierige und undankbare Aufgabe.
Glücklicher als die Chorwerke großen Formats geriet diesmal die a cappella-Kleinkunst. Hier ist zunächst auf *Erwin Lendvais* »Chorvariationen« zu weisen, die das eigentliche Hauptstück und der Gewinn des ganzen Festes waren. Lendvai hat sich in die Technik und den Geist der alten a cappella-Kunst des 16. Jahrhunderts so bewunderungswürdig eingelebt, daß ihm nicht nur eine wertvolle Kopie gelingt, sondern weit darüber hinaus eine wahre Renaissance dieser alten klassischen Kunst, ihre Verschmelzung mit modernem

Geist und Klangempfinden. Er trägt neue Stilelemente hinzu, durch die mit glänzender Virtuosität durchgeführte Idee der Chorvariation, durch die mit erlesenem Geschmack behandelte Eingliederung moderner Harmonik in das lineare Gefüge, unbeschadet der singbaren Führung. Die von Professor *Franz Mayerhoff* mit seinem jugendlichen a cappella-Chor vollendet vorgetragenen Stücke waren von hinreißendem Eindruck und machten sich überzeugend geltend als wahres Meisterwerk. Als solches wurden sie unmittelbar erkannt und mit jener spontanen Herzlichkeit des Beifalls begrüßt, die der Kundige sofort am Ton erkennt. — Auch die »Motette« und die »Heiteren Madrigale« von *Friedrich E. Koch* sind mit Auszeichnung zu nennen als wahre Kunstwerke echt vokalen Satzes. Leider blieb ihnen die »Chemnitzer Madrigalvereinigung« unter Kantor *Siegert* bei der Wiedergabe manches schuldig. — Auch die »Totentänze« und »Landsknechtslieder« des Schreker-Schülers *Hugo Hermann* sind beachtenswerte und schätzbare Beiträge zur Renaissance des Chorstils, wennschon sie an stilistischer Sicherheit und klanglicher Wirkung hinter Lendvais Leistung noch erheblich zurückstehen.
Orchestermusik großen sinfonischen Stils vertraten *H. v. Waltershausen*, der Münchener Akademiedirektor, und *H. H. Wetzler*. Beide sind in allen technischen Dingen aufs beste versiert, wissen das Ohr zu fesseln, ihren Tonstoff wirksam zu gestalten. Beide jedoch halten sich geflissentlich fern von der Auseinandersetzung mit den umstrittenen Problemen der Neuzeit, und daher wirkt ihre Musik trotz ihres äußeren Glanzes schon ein wenig unzeitgemäß. Das Können, das sich in Partituren wie Waltershausens »Hero und Leander«-Sinfonie und Wetzlers »Assisi« ausspricht, muß jedoch unter allen Umständen respektiert werden. — *Hermann Bischoffs* Rondo für Orchester arbeitet mit einer nicht recht überzeugenden Vermischung Straußschen Glanzes mit Brucknerscher Pathetik. Dies alles angewendet auf ein an sich hübsches, aber in seiner fast altväterischen Sanftheit in solcher Umgebung wesensfremd anmutendes Rondothema. — Ganz andere Töne schlägt der Hamburger *Hermann Ambrosius* an, in seiner vierten Sinfonie. Sein Bestreben ist offenbar darauf gerichtet, einen Ausgleich zu finden zwischen der neuen freizügigen Harmonik und dem klassischen sinfonischen Gefüge. Er hat thematische Einfälle, Geschick der Durchführung, gibt die Fülle an kontrapunktischen Verwicklungen. Leider fehlt ihm die Tugend des Maßhaltens, feine Kultur des Klangempfindens scheint nicht seine Sache zu sein, und so bietet seine Sinfonie ein absonderliches Gemisch von reizvollen und widerborstigen, eingänglichen und verworrenen Strecken. Ein gewisses burschikoses Kraftmeiertum rumort in dieser Musik. Das überschwengliche glänzende Zeugnis seines Lehrers Pfitzner, das ihn »den geborenen Sinfoniker« nennt, scheint durch diese 4. Sinfonie, ein durchaus gärendes, halbfertiges Werk, kaum Bestätigung zu finden. — Eine Ouvertüre zu Shakespeares »Komödie der Irrungen« von *Berthold Goldschmidt*, einem sehr jugendlichen Komponisten, zeigt noch Un-

selbständigkeit der thematischen und klanglichen Erfindung, die von Strauß durchaus abhängig ist, dabei jedoch schon sehr ausgebildeten Sinn für Proportionen, Klang, Klarheit des Gefüges. — Drei Gesänge (zu Gedichten von Theodor Storm) mit Begleitung des Orchesters, von *Klaus Pringsheim* sind mit gereifter Erfahrung geschrieben und an wirksamen, ausdrucksvollen Zügen nicht arm. Die alte Streitfrage nach der ästhetischen Begründung des großen Orchesterapparates in Verbindung mit kleinen lyrischen Textgebilden drängt sich freilich auch hier wieder auf. Es ist durchaus nicht ausgemacht, daß die Intensität des Ausdrucks in demselben Maße gesteigert wird, wie die rein klangliche Wirkung durch die raffinierte Verwendung des großen instrumentalen Ensembles.

Die jetzt immer beliebter werdende Komposition für Kammerorchester war mehrfach vertreten. Das gelungenste Werk dieser Richtung war die Kammersinfonie für 13 Instrumente von *Max Butting*. Diese Partitur hebt sich aus der Menge von Werken im neuen Stil dadurch besonders hervor, daß sie nicht mit fanatischem Eifer und sakralem Ernst klangliche Absonderlichkeiten vorbringt, sondern mit liebenswürdiger Feinheit, ja schon mit einer gewissen abgeschliffenen Eleganz und durchsichtigen Klarheit. Wir sind hier schon, wie es scheint, bei einem zweiten Entwicklungsstadium der neuen Schreibart angelangt. — Durchaus im ersten Stadium befangen ist jedoch das »Konzert für Streichorchester mit obligatem Klavier« von *Wilh. Maximilian Maler*. Unbeholfen in der Formgebung, unwirsch und verworren im Klang, trocken in der Empfindung, macht es dem Hörer keinerlei Freude. Es wäre vollständig abzulehnen, wenn nicht hier und da ein Keimen von wirklicher Musik, zum Unterschied von bloßem Tonsatz, sich regte. — Stärkere Eindrücke gingen von *Hermann Reutters* Konzert für Klavier und Kammerorchester aus, wennschon auch diese Partitur kritischen Bedenken Angriffspunkte genug bietet. Der kontrapunktischen Schreibart so ausschließlich in einem umfangreichen Werk sich zu ergeben, wie hier geschieht, und dabei dauernd zu fesseln und, wenn der Ausdruck bei der Musik unserer Jüngsten erlaubt ist, zu erfreuen, müßte man wohl ein Bach sein. An den ersten Satz habe ich wenig angenehme Erinnerungen. Der zweite Satz »Thema mit zehn Variationen« dagegen weist eine Fülle von nicht gewöhnlichen Ideen auf, zeigt auch mehr Kunstfertigkeit, als zu dem sogenannten strengen linearen Kontrapunkt gehört, wie er jetzt in die Mode gekommen ist. Jeder Amateur kann mit Leichtigkeit die verzwicktesten kanonischen Führungen schreiben lernen, wenn die klangliche Wirkung, wie es heute so oft geschieht, als gleichgültig und nebensächlich aufgefaßt wird. Das Variationenthema, unisono vorgetragen, ist ungünstig gewählt, weil es in seiner unsymmetrischen, wenig übersichtlichen gegliederten Fassung bei weitem zu lang ist, um auch von dem geübtesten Ohr als einheitliches Ganzes aufgefaßt zu werden. Immerhin weisen mancherlei phantastische Züge in den Variationen auf seelische Hintergründe eines künstlerisch

gestimmten Geistes. — *Paul Höffers* Bläserserenade gibt keine Rätsel auf. Das thematische Material von kurzen Motiven, anstatt wirklicher serenadengemäßer Melodien erscheint nicht gerade verlockend. Eine Suite von sechs inventionsartigen Stücken wird daraus gebildet, mit erheblicher Satzgewandtheit. Da auch einige Stücke ansprechender Musik mitunterlaufen, bleibt ein einigermaßen erfreulicher Gesamteindruck.

Otto Siegls Sonate für Viola und Klavier verdient Beachtung als ein wirksames, empfindungsvolles und dankbares Kammermusikwerk, als empfehlenswerte Bereicherung der spärlich bedachten Bratschenliteratur. Faßbare Melodik im älteren Sinne ist hier verbunden mit neuer Harmonik. Am wertvollsten ist der singbar gehaltene langsame Satz, aber auch die beiden raschen Sätze fesseln durch flotte Rhythmen, lebhaften Fluß der Musik. — Ein Streichquartett des Münchener Komponisten *Gustav Geierhaas* leidet an Längen, das heißt an nicht genügend durchgearbeiteten Strecken, Ballast. Zieht man diese allerdings recht empfindlichen Fehler der Gestaltung ab, so bleibt eine respektable Arbeit übrig, die Qualitäten der Satztechnik und der klanglichen Wirkung geltend machen kann.

Schließlich sind noch zwei Streichtrios zu nennen, Stücke völlig entgegengesetzter Schreibweise. Das eine, von *August Reuß* ist durchaus herkömmlicher Artung, sauber geschrieben, im Sinn der alten Schule, wohlklingend und gänzlich unaufregend. Der junge Oberschlesier *Victor Michalcsyk* dagegen fühlt sich nur wohl im konsequentesten Gebrauch des hochmodernen »linearen« Kontrapunktes, arbeitet mit Aufwendung strengster Logik, wird aber, bei dem erzielten trockenen Klang wenig Bewunderer finden, außer bei einem Musikfest, wo alles und jedes mit lautem Beifall gelohnt wird.

Die Aufführung der zwanzig besprochenen Werke lag in den Händen einer so großen Anzahl von Chorvereinigungen, Dirigenten, Sängern und Sängerinnen, Instrumentalsolisten, daß es sich verbietet, diese vielen Dutzende von Namen hier alle aufzuführen. Die Hauptarbeit war dem Städtischen Orchester von Chemnitz und seinem ständigen Dirigenten Generalmusikdirektor *Oskar Malata* zugefallen. Nicht nur durch diese orchestrale Leistung, sondern auch durch manche wohldisziplinierte und klangvolle Chorleistung machte Chemnitz seinem guten Ruf als Musikstadt Ehre. Der herzliche Empfang der auswärtigen Gäste durch die städtischen Behörden, die Ausflüge in die schöne Umgebung, ins Erzgebirge nach der Augustusburg und nach der Robert Schumann-Stadt Zwickau werden den Teilnehmern an diesem Tonkünstlerfest die in Chemnitz zugebrachten Tage in angenehmer Erinnerung halten.

ECHO DER ZEITSCHRIFTEN

DIE OPER

ZUR MODERNEN OPER: Über die Aufführung des Jazzballetts »Der Wolkenkratzer« von Carpenter in der Metropolitan-Oper in Neuyork berichtet *Alfredo Casella* in einem Aufsatz »Amerikanisches Musikleben« (*Frankfurter Zeitung* Nr. 332, 5. Mai 1926). Diese Jazzoper wird von folgender Idee beherrscht: Sie will »das furchtbare Drama der amerikanischen Riesenstadt auf die Szene bannen und in mimischer wie plastischer Handlung all jenes maßlose und überhebliche Strebertum gestalten, das jene zyklopischen Bauwerke gen Himmel türmt«. Sie ist »ein ernsthafter Schritt zu einer amerikanischen Musik reiner Ausprägung«. — »Ein Bekenntnis zur Oper« gibt *Paul Stefan (Musikblätter des Anbruch* VIII/5*)*: »Die Oper der Jüngsten gestaltet Gleichnisse. Gestaltet (wieder) für Musik. Die Gleichnisse werden tragisch (und negativ-tragisch, tragikomisch), indem sie mit Satzungen einer Umwelt brechen (›Protagonist‹, ›Zwingburg‹), oder Schicksal, ohne umzuschalten, in Musik überleiten. (›Wozzek‹, ›Opferung des Gefangenen‹).«

ZUR HÄNDEL-BEWEGUNG äußert sich *Herbert Graf (Anbruch* VIII/5*)*: »So paradox es klingen mag, die Händel-Bewegung bedeutet für die moderne Oper das gleiche, was die Jazz-Band für das moderne Leben: eine elementare Rückkehr zu den allgemein menschlichen, primitiven Gefühlen, einen Reinigungsprozeß von dem dekadent überwucherten psychologischen Naturalismus.« — Daß Bergedorf, der Geburtsort Hasses und der Wohnort Chrysanders, die Errichtung eines großzügig entworfenen Händel-Festspielhauses plant, erfährt man durch *Ferdinand Pfohl* (»Ein Händel-Festspielhaus in Bergedorf«, *Hamburger Nachrichten*, 3. Mai 1926).

ALLGEMEINE OPERNPROBLEME behandeln: »Die Operngeste« von *H. W. v. Waltershausen* in »*Form und Sinn*« (I/7, Februar 1926, Augsburg). »Heute photographiert der Operndarsteller die Partitur, während das Ziel sein muß, sie durch das Musikwerden des ganzen Körpers in jedem Augenblick neu zu schaffen.« — »Sängernachwuchs und Opernspielplan« von *Hans Teßmer* (*Casseler Tageblatt*, 18. April 1926). — »Die deutsche Opernbühne und der künstlerische Nachwuchs« von *Hugo Leichtentritt* (*Anbruch* VIII/5). — »Dramaturgie der Oper« von *Hans Pasche* (*Leipziger Neueste Nachrichten*, 6. Mai 1926). — »Was brauchen wir im Operntheater?« von *Hans Teßmer* (*Hellweg*, VI/18). — »Opernprobleme« von *Theodor Wiesengrund-Adorno* (*Anbruch* VIII/5). — »Die große Stunde des deutschen Theaters« von *Hans Schorn* (*Neue Musikzeitung*, 47. Jahrg./15). — »Die Charakterologie der stimmlichen Einheiten in der Oper« von *Martin Kunath* (*Zeitschrift für Musikwissenschaft* VIII/7).

ZUM THEMA WAGNER: »Richard Wagners Stellung im modernen Geistesleben« von *Walter Abendroth* (*Allgemeine Musikzeitung*, 53. Jahrg./21—22). »Die Frage nach Wagners Stellung im Geistesleben der deutschen Gegenwart und Zukunft ist identisch mit der nationalen Bedeutung oder Nichtbedeutung dieser geistigen Gegenwart oder Zukunft überhaupt.« — Einen unbekannten Brief, »Wagner an König Max II.« teilt *Seb. Röckl* mit. (*Münchner Neueste Nachrichten*, 9. Mai 1926.) — »Rudolf Stuckenbrocks Erinnerungen an Richard Wagner« von *Franz Rühlmann* (*Zeitschrift für Musik*, 93. Jahrg./5). — »Eine unveröffentlichte Erklärung Richard Wagners in betreff der Trennung des Bülowschen Ehepaares« mitgeteilt von *Seb. Röckl* (Ebenda). — Eine Einführung in den »Ring des Nibelungen« gibt *Julius Kapp* in den *Blättern der Staatsoper* (VI/8). — *Ludwig Hörth* äußert sich ebenda zum »Stilproblem von Wagners ›Ring‹«. — »Ausländische Stoffe und Einwirkungen in Richard Wagners Dichtung« von *Max Koch* (*Der Türmer*, 28. Jahrg./8). Hinweise auf Einflüsse durch Griechen, Shakespeare und Dante.

ZUR GESCHICHTE DER OPER: »Georg Christoph Wagenseil, ein Vorläufer Christoph Willibald Glucks« von *Walther Vetter* (*Zeitschrift für Musikwissenschaft* VIII/7). Die von den Komponisten Holzbauer, Hasse, Jommelli, Galuppi, Bernasconi und Wagenseil gemeinsam komponierte, deshalb »Mischoper« genannte »Euridice« enthält eine Orfeo-Szene Wagenseils, die der Autor auf ihre Verwandtschaft mit Gluck hin untersucht. — »Ein verschollenes Turnierballett von M. A. Cesti« von *Paul Nettl* (Ebenda). — »Szenische Didaktik in einem Libretto von Rinuccinis (1600) ›Euridice‹« von *Ulderico Rolandi* (*Rivista Musicale Italiana* XXXIII/1).

* * *

ZEITUNGEN

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG Nr. 106 (9. Mai 1926). — »Zu Max Regers 10. Todestag« von *Hans Joachim Moser*. Die seltsame Mischung von Zeitgemäßheit des Fortschrittes und von fast »Brucknerscher Naivität«, die Regers Wesen kennzeichnen, hebt der Verfasser ebenso eindringlich hervor, wie jenes »urdeutsche Übermaß aus Leidenschaft«, das diesen Komponisten zum wahren »Expressionisten« stempelte.

BERLINER TAGEBLATT (6. Mai 1926). — »Musik und Volk in Wien« von *Erich Everth*. Zur Entwicklung der Arbeitersinfoniekonzerte. Interessant ist die Feststellung, daß die Arbeiter am liebsten Beethoven hören, daß sie die ›Verklärte Nacht‹ von Schönberg leichter aufnehmen als Brahms und daß sie Prokofieff eher zugänglich sind als Bach. — (11. Mai 1926). — »Die Flöte bei anderen Völkern« von *Alfred Lichtenstein*.

DE TELEGRAAF (11. Mai 1926). — »In Memoriam Max Reger« von *Alexander Schmuller*.

DER TAG (11. Mai 1926). — »Max Regers Humor« von *Hanna Ribeaucourt*.

DEUTSCHE ZEITUNG (17. April 1926). — »Engelbert Humperdinck, der Künstler und Freund« von *Wilhelm Kienzl*. — (9. Mai 1926). »Nationaler Musikstolz — in Frankreich« von *Paul Zschorlich*.

FRÄNKISCHER KURIER (21. Mai 1926). — »Zu Max Regers 10. Todestag« von *Wilhelm Matthes*.

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN (16. u. 23./24. Mai 1926). — »Palestrinas künstlerische Geltung« von *Otto Ursprung*.

NEUES WIENER JOURNAL (1. Mai 1926). — »Beethovens Wortspiele« von *Theodor Frimmel*.

OFFENBURGER ZEITUNG (15. Mai 1926). — »Das Elsaß ein Grenzland deutscher Musik« von *Polo*. Ein Überblick von den Zeiten des Gregorianischen Chorals über die Elsäßer Muffat, Reincken, Murschhauser bis zur neuesten Zeit.

PESTER LLOYD (10. Mai 1926). — »Zur Aufführung chorischer Werke« von *Siegfried Ochs*.

PRAGER PRESSE (25. April 1926). — »Unveröffentlichte Briefe Donizettis« von *Paul Nettl*.

TÄGLICHE RUNDSCHAU (19. Mai 1926). — »Hie Walzer — hie Jazz!« von *Rudolf v. Rußwurm*.

VOSSISCHE ZEITUNG (12. Mai 1926). — »Staatliche Musik-Aufsicht« von *Max Marschalk*. Ein Schlußwort zur Umfrage über die Auswirkungen des neuen Privatmusikerlasses, über den sich (1. Mai 1926, ebenda), u. a. äußerten: *Leonid Kreutzer*, *Arthur Schnabel*, *Carl Flesch*, *Willy Heß*. — »Johann Sebastian Bach in Holland« von *Siegfried Ochs*. Ein Bericht über die Niederländische Bachvereeniging.

ZEITSCHRIFTEN

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 53. Jahrg./17—22 (April—Mai 1926, Berlin). — »Zur Frage des musikalischen Zeitstils «von *Karl Gustav Fellerer*. »Wollen wir den Zeitstil am unverfälschtesten sehen, so müssen wir Meister dritten, vierten oder fünften Ranges betrachten. Bei diesen ist das Persönliche, was sie zu geben haben, so gering, daß der Zeitstil allein Richtung gebend ist und somit am deutlichsten zutage tritt.« — »Der Schluß der Missa Solemnis« von *Richard Sternfeld*. — »Max Reger« von *Hans Kuznitzky*. — »Noch ein Wort zur musikalischen Jugendbewegung« von *Hans Joachim Moser*. Für eine gegenseitige Verständigung. — »Moderne Technik als Feindin der Kunst« von *Wilhelm Kehl*. — Die Tonkünstler-Festnummer beginnt *Paul Schwers* mit einer warmen Würdigung des verstorbenen Friedrich Rösch. — »Um die Freiheit der Kunstlehre« von *Heinz Pringsheim*. Zum Privatmusikerlaß. — »›Neuer Musik sehr abgeneigt‹?« von *Adolf Diesterweg*. Eine Auseinandersetzung mit dem »Neuen Musiklexikon«.

DAS ORCHESTER III/9—10 (Mai 1926, Berlin). — »Darmstadt und die Musik« von *Bernd Zeh*. —» Arnold Mendelssohn« von *Friedrich Noack*. — »Zu Max Regers Gedächtnis« von *August Richard*. — »Das Orchester ohne Dirigenten« von *Arthur Blaß*.

DER AUFSCHWUNG Heft 9 (März 1926, Berlin). — »Über die Flöte« von *Georg Müller*. — »Die Verwendbarkeit der Blasinstrumente in der Kammermusik« von *Hans Kümmer*.

DER CHORLEITER VII/4 (April 1926, Hildburghausen). — »Der rhythmisch-melodische Weg im Gesangsunterricht« von *A. Stier*. — »Was man von den Nationalhymnen wissen sollte« von *Berthold Nennstiel*.

DER WÄCHTER VIII/9—10 (Wien). — »Ludwig Webers Christgeburt« von *Armin Knab*. »Die höchst-persönliche Affektsprache in der Kammermusik und die Umschmelzung gegebener objektiver Formen zu reizvollen Neuschöpfungen sind die Pole Weberschen Schaffens.«

DEUTSCHE TONKÜNSTLERZEITUNG XXIV/425—427 (April—Mai 1926, Berlin). — »Friedrich der Große und die Musik« von *Karl Storck* †. —»Der Untergang der Flöte?« von *Alfred Lichtenstein*. — »Neue Flötenmusik« von *Paul Mittmann*. Eine Zusammenstellung der neueren Literatur für Flöte. — »Die Aufgaben des Staates auf dem Gebiete des Privatmusikunterrichts« von *Leo Kestenberg*. Abdruck eines Vortrags. — »Mechanisierung der Kunst?« von *Siegfried Mauermann*.

DEUTSCHES VOLKSTUM 5. Heft (Mai 1926, Hamburg). — »Das Führerproblem in der Musik« von *Hermann Unger*.

DIE MUSIKERZIEHUNG III/4—5 (April/Mai 1926, Berlin). — »Niederländische Kunst und Chormusik von Křenek und Hindemith« von *Johannes Wolf*. — »Die Eingliederung der musikalischen Berufsausbildung in den Plan der höheren Schule« von *R. Wicke*. — »Mein Anschauungsmaterial im Musikunterricht« von *Adolf Moll*.

DIE MUSIKWELT VI/4—5 (April/Mai 1926, Hamburg). — »Musik und Gebärde« von *Georg Meyer*. — »Ernst Kurths Bruckner-Werk« von *Erwin Kroll*. — »Joseph Haydn und die Klaviersonate« von *Eva Rausch*. — »Jazz« von *H. H. Stuckenschmidt*. »Der Vorläufer des Jazz, der Rag-time, ist ursprünglich reines Folklore. Seine Quellen liegen in den Ritualmelodien, die von den in Amerika eingewanderten Negern auch nach ihrer Bekehrung zum Christentum beibehalten und allmählich eben zu den späteren Tänzen, dem Rag-time und Cakewalk umentwickelt wurden.«

MELOS V/7 (April 1926, Berlin). — »Wahrheit und Schönheit in der Kunst« von *Erwin Felber*. — »Gedachte Musik« von *Lothar Bär-Sedding*. Der Autor überträgt »das Bild vom Zwischen-den-Zeilen-Lesen durch ein Zwischen-den-Noten-Hören auf die Musik«. — »Zur Phänomenologie der Musik« von *Herbert Eimert*.

MITTEILUNGEN DES VEREINS FÜR DIE GESCHICHTE BERLINS 43. Jahrg./1—3 (Berlin 1926). — »Berlin und das deutsche Lied« von *Herbert Biehle*.

MUSIKPÄDAGOGISCHE ZEITSCHRIFT XVI/4 (April 1926, Wien). — »Otto Siegl« von *Friedrich Matzenauer*. — »Über die Beziehungen zwischen neuer Ton- und Tanzkunst« von *Alfons Wallis*. — »Neue Ziele des Klavierunterrichts« von *Leonhard Deutsch*.

PULT UND TAKTSTOCK III/3—4 (März/April 1926, Wien). — »Mechanische Musikinstrumente« von *Arnold Schönberg*. »Die Einwände, zu denen der etwas aufreizende Ausdruck ›Mechanisierung der Musik‹ anregt, fallen in sich selbst zusammen, wenn man daran denkt, wieviel Mechanisches unsere wichtigsten Instrumente schon längst aufweisen.« — »Vom Kammerchor« von *Hugo Holle*.

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG XXVII/15—20 (April—Mai 1926, Köln). — »Willem Kes« von *T*. — »Das kommende Beethoven-Jahr« von *T*. — »Von der Verwertung der musikalischen Aufführungsrechte« von *Gerhard Tischer*. Zu den Verhandlungen zwischen Afma und Gema. — »Über die Verwendung von Schallplatten« von *Heinz Stadelmann*. — »Und dennoch: Jazz« von *Alfred Baresel*.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 84. Jahrg./16—20 (April—Mai 1926, Berlin). — »Busoni« von *Herbert Connor*. — »Strawinskij« von *Herbert Connor*. — »Von der Würde des Künstlers« von *Karl Westermeyer*. »Die materielle Bewertung der Kunst zeitigt böse Folgen, und alle Kunstbetrachtung und Kunstpraxis, die sich davon nicht frei machen will und kann, hat mit wahrer Kunst nichts zu tun.« — »Intuition und Intellekt im musikalischen Schaffen und Nachschaffen« von *Otto Steinhagen*. —»Klangfarbe und Differentialität« von *Leo Bülow*.

ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK XX./2 (1926, Stuttgart). — »Promusikalität und Musikalität der lyrischen Dichtung« von *Walther F. Schmidt*. »In jedem musikalischen Gedicht birgt sich ein sinnlich-musikalisches, das wie Musik gehört, ein feineres seelisch-musikalisches Element, das wie Musik empfunden und über den Augenblick des Genusses hinaus im Innern als die eigentliche Wirkung und Resonanz des Gedichtes weitergetragen wird.«

ZEITSCHRIFT FÜR EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK IV/4—5 (April/Mai 1926, Hildburghausen). — »Andreas Hammerschmidt« von *Paul Stöbe*. — »Zu Max Regers 10. Todestag« von *August Richard*. — »Tonreinheit und Tonsystem beim Singen« von *Felix Schmidt*.

* * *

AUSLAND

DEUTSCH-BRASILIANISCHE MUSIK- UND SÄNGERZEITUNG II/4 (April 1926, São Paulo). — Eine Festnummer anläßlich des 1. Bundesfestes des Deutschen Sängerbundes. — »Der moderne Dirigent« von *Max Brückner*.

NEUE SCHWEIZER RUNDSCHAU XIX/5 (Mai 1926, Zürich). — »Ernest Ansermet« von *Willy Tappolet*. Eine lebendige Skizze dieses überragenden Dirigenten.

DER AUFTAKT VI/4 (April 1926, Prag). — Das Heft behandelt die zeitgenössische Klaviermusik. Es schreiben: *Edwin Evans* über England, *André Cœuroy* und *G. Perreau* über die romanischen Länder, *Victor Bjelaijeff* über Rußland und Polen, schließlich *Wenzel Stěpán* über die Tschechoslowakei. — »Wie spielt man auf dem Vierteltonklavier?« von *Erwin Schulhoff*. »Vorerst ist die Einstellung des Gehörs auf Vierteltondifferenzierung vonnöten, die energisch psychische Umschaltung verlangt.«

THE CHESTERIAN VII/54 (April—Mai 1926, London). — »Die Natur im Lied« von *William Treat Upton*. — »Leoš Janáček« von *Jan Löwenbach*. — »Neue Wege in Wales« von *Llewelyn C. Lloyd*.

LA REVUE MUSICALE (1. Mai 1926, Paris). — Eine außerordentlich reichhaltige Sondernummer mit dem Thema: »Die Jugend von Claude Debussy.« Studienkameraden Debussys schreiben kurze Erinnerungsbilder, so *Raymond Bonheur*, *Gabriel Pierné* und *Paul Vidal*. — Den »18jährigen Debussy« schildert *M. Vasnier*, über Debussys Italienaufenthalt anläßlich des Rompreises berichtet *Henry Prunières*. Er teilt zahlreiche Briefe mit, in denen der sich in Rom unglücklich fühlende Komponist ergriffen über die Messen Palestrinas und Orlandos schreibt. Weitere Beiträge, u. a. von *Maurice Emmanuel*, *Robert Codet*, *Charles Koechlin* und Briefe Debussys folgen. Eine Notenbeilage mit vier zum erstenmal veröffentlichten »Liedern zu Texten von Verlaine« (Pantomime, Claire de lune, Pierrot und Apparition) und zahlreiche Bilder, darunter besonders die Debussy-Porträts von *Henri Pinta* und von *Marcel Baschet*, vervollständigen dieses Debussy-Gedenkblatt.

IL PIANOFORTE VII/4 (April 1926, Turin). — »Fünfzig Jahre einer Verirrung« von *Arturo Pompeati*. Über Amilcare Ponchiellis Oper »Gioconda«. — »Malerei und Musik im heutigen Italien« von *Alfredo Casella*. Ein Vergleich beider Künste, der feststellt, daß Kunst und Politik heute in Italien von einem einheitlichen »modernen italienischen Gedanken« beherrscht sind. — »Die musikalischen Beziehungen zwischen Italien und Polen« von *Zdeslaw Jachimecki*. Zusammenhänge vom 15. Jahrhundert bis zur Neuzeit werden aufgesucht. — »Nietzsche und die Musik« von *Salvino Chiereghin*.

MUSICA D'OGGI VIII/3—4 (März/April 1926, Mailand). — »Spontini und die Witwe Mozarts« von *Giuseppe Radiciotti*. — »Gesänge von Siena« von *Alfredo Bonaccorsi*. — »Die Akustik und das Theater« von *Luigi Paci*. — »Haydn und Beethoven« von *Gualtiero Petrucci*. — »Raumresonanz in den romanischen Theatern« von *Francesco Zanichelli*.

RIVISTA MUSICALE ITALIANA XXXIII/1 (Februar 1926, Turin). — »Die Laute und die Gitarre« von *Maria R. Brondi*. — »Beethovens Konversationshefte« von *A. Albertini*. — »Der ›Gamelan‹« von *Gaston Knosp*. — »Die Musik und die Ästhetik des Idealismus« von *Guido Pannain*.

Eberhard Preußner

MUSIK 10—11 (September/Oktober 1925, Oslo). — »Bei Richard Nordraaks Heimfahrt« von *Jens Arbo*. Anläßlich der Überführung der Leiche Nordraaks vom Berliner Friedhof nach Oslo. Nordraak, der jung verstorbene Komponist der norwegischen Nationalhymne, Griegs Jugendfreund und Urheber der nationalen Richtung in norwegischer Musik. — »Nordraakiana« von *J. A.* — »J. S. Bach« von *J. A.* — »Arnold Schönberg und sein Pierrot Lunaire« von *Eivind Hesselberg*. Eine Analyse mit Notenbeispielen. — »Die Apotheose des Dreivierteltaktes« von *Jens Arbo*. — »Johann Strauß 1825—1925« von *Alf Vetlesen*. — »Melodie« von *Julius Rabe*.

MUSIKKULTUR (1926, Stockholm). — Eine neue Zeitschrift: »Die Quellen zu der Musik in ›Värmelänningarne‹« von *Axel Ringström*. — »Die musikkulturelle Bedeutung des gemischten Chorgesanges« von *Wilhelm Peterson-Berger*.

MUSIKBLADET OG SANGERPOSTEN 1—7 (Januar/April 1926, Oslo). — »Christian Sinding 70 Jahre«. — »Björn Talén« von *R. Johnsen*. — »Gegen die moderne Orgel« von *Arne Ertnæs*. — »Die Harfe als ein Instrument der Vergangenheit und der Zukunft« von *L. Eberhard*. — »Mozarts Bruch mit dem Erzbischof von Salzburg« von *A. Harberg*. — »Harald Heide, der Dirigent von Harmonien in Bergen, 50 Jahre«. — »Alte isländische Musikhandschriften« von *Erik Eggen*.

Jón Leifs

KRITIK

BÜCHER

BACH-JAHRBUCH. *21. Jahrg. 1924.* Im Auftrag der Neuen Bach-Gesellschaft hrsg. von *A. Schering.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

An mehreren Stellen, zuletzt auf dem Essener Bach-Fest 1925, hat *Wolfgang Graeser* bereits die allgemeine Aufmerksamkeit auf seine Untersuchungen über Bachs »Kunst der Fuge« gelenkt. Im neuen Bach-Jahrbuch legt er nun ausführlich die Ergebnisse seiner gründlichen Beschäftigung mit diesem Werk vor. Es erweist sich uns jetzt nicht mehr, wie noch Riemann es betrachtete, als ein Schulwerk, sondern als ein Kunstwerk allererster Ordnung, ja als der Punkt in Bachs Schaffensprozeß, an dem er die höchste Abstraktion und Zeitlosigkeit erreicht hat. Eine ausführliche Analyse gibt uns Einblick in den Wunderbau des Ganzen und die Struktur des Einzelnen. Natürlich mußte Graeser von einer Kritik der Überlieferung ausgehen. Auf diesem Wege wird er noch praktisch weiterarbeiten. Er verspricht eine praktische und eine wissenschaftliche Neuausgabe der »Kunst der Fuge«, wobei vor allem mit der irreleitenden Vorstellung aufgeräumt werden wird, als habe man hier ein Klavierwerk vor sich. Die einzig zweckmäßige Darstellungsweise wird ein Partiturbild mit unterlegtem Klavierauszug sein. Einen bedeutsamen Beitrag zur Bach-Kritik liefert im selben Bach-Jahrbuch *A. Schering*, indem er Bachs Anteil am Schemellischen Gesangbuch nach einer bereits an den protestantischen Choralmelodien erprobten Methode (vgl. seine im Aprilheft 1925 dieser Zeitschrift besprochene Schrift) einer erneuten Prüfung unterzieht. Die Zahl der Bach einwandfrei zuzuweisenden Kompositionen schmilzt nunmehr auf drei zusammen. Eine Echtheitsfrage anderer Art, an der die Bach-Forschung Interesse haben muß, rollt *G. Kinsky* auf: Daß Bach oder seine beiden ältesten Söhne den sogenannten »Bachflügel« der Berliner staatlichen Instrumentensammlung in Besitz gehabt hätten, erscheint nunmehr als höchst zweifelhaft, jedenfalls urkundlich nicht als erwiesen. Zwei kleinere Beiträge, »J. S. Bach in Gera« von *H. Löffler* und die Mitteilung von zwei Stammbuchblättern W. Fr. und K. Ph. E. Bachs vervollständigen den Inhalt des wiederum recht reichhaltigen Jahrbuchs. *Willi Kahl*

MOSER, H. J.: *Geschichte der deutschen Musik von den Anfängen bis zum Beginn des Dreißigjährigen Krieges.* 4., völlig neugestaltete Aufl. (Geschichte der deutschen Musik in 3 Bänden. Bd. 1.) J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nf., Stuttgart u. Berlin 1926.

Die mit Erscheinen des Schlußbandes von Mosers »Geschichte der deutschen Musik« ausgesprochene Hoffnung, das Ganze möge nun mit künftigen Auflagen von innen her wachsen, erfüllt die vorliegende Neuauflage des ersten Bandes in hervorragender Weise. Der Verfasser hat sich nicht mit den notwendigen Berichtigungen und Ergänzungen von Einzelheiten begnügt, sondern in weitem Umfang umgebaut und teilweise völlig neu gebaut. Ein Streben nach größerer Klarheit in Stoffgruppierung und Darstellung ist durchgehends zu erkennen. Eine leicht mißverständliche Buchüberschrift wie »Musik der Wälder« wurde in »Tonkunst in Heide, Wald und Feld« umgewandelt. Die Bedeutung des liturgischen Singspiels tritt jetzt in einem eigenen Kapitel »Mittelalterliche Musikdramatik« plastischer hervor. Möge der Verfasser bald Zeit finden, solche Arbeit, wo es nötig sein sollte, auch auf die übrigen Bände des Werkes auszudehnen.

Willi Kahl

BRUNO WEIGL: *Harmonielehre.* 1. Teil: Die Lehre von der Harmonik der diatonischen, der ganztonigen und der chromatischen Tonreihe. 2. Teil: Musterbeispiele zur Lehre von der Harmonik. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Im Vorwort heißt es: »Es ist kein wissenschaftliches Werk, sondern ein praktisches Lehrbuch.« Als solches würde es auf eine Kritik der Methode rechnen. Von der Methode spricht auch das Vorwort. Der Verfasser entschuldigt sich, daß er den Stoff der Anfangskapitel, den er »primitiv« nennt, der aber in seiner Fundamentsbedeutung alles andere als primitiv ist, breit und gründlich vorträgt. Würde er's anders machen, die neue Harmonielehre wäre als selbständiges Lehrbuch von vornherein unbrauchbar. Sie ist auch nur nutzbringend, wenn dem Lernenden ein Lehrer zur Seite steht, der die mitgeteilten Tatsachen und Regeln akustisch begründet. Denn auf Klangwirkungen, z. B. bei den vorgeführten Verdopplungsmöglichkeiten und Akkordlagen, ist fast gar nicht hingewiesen. Es ist aber ein leider häufig festzustellender Unterrichtsfehler, daß den Anfängern Regeln ohne Begründungen gegeben werden. Das empfindet der Schüler sofort, wenn die Ausnahmen von der Regel auftauchen. Dann kommt die Frage

nach dem Warum? Im Vorwort ist auch gesagt, daß Weigl den Lehrer, der den Schüler in das Klangleben einführt, voraussetzt. Was Weigl an Material für die Drei- und Vierklangsphänomene zusammenstellt, ruht auf besten Vorbildern. Die Modulationslehre bietet er nicht als geschlossene Unterrichtsdisziplin, sondern er fügt sie in die Akkordlehre an verschiedenen Stellen ein. Die diatonische Modulation wird sofort nach der Dreiklangslehre behandelt, vor der Durchnahme der leiterfremden Töne, die als Durchgangs-, Vorhalts- oder Wechselnoten in Erscheinung treten. Das halte ich für praktisch, weil dadurch der Aufgabenkreis größer wird. Schiebt man, wie das viele Harmonielehrbücher tun, die Behandlung der Modulation zu lange auf, so schalten viele leicht und reizvoll zu bearbeitende Melodien zunächst aus. Der Versicherung, daß das neue Buch lediglich als praktisches Hilfsmittel aufzufassen ist, stehen verschiedene theoretische Begründungen, die sich auf die Lehre von den Fünf- und Mehrklängen, von den Quartenakkorden, von der Harmonik der Ganzton- und chromatischen Tonreihe beziehen, entgegen. Bei dieser Gelegenheit setzt sich Weigl auch mit anderen Theoretikern (Capellen, Schönberg) auseinander. Die Hoffnung des Verfassers, daß er mit seiner »Theorie« überzeugen wird, dürfte sich nicht in allen Fällen erfüllen. Zur Schaffung einer Theorie gehört ein wesentlich höherer Grad von Wissenschaftlichkeit. Wenn Weigl sagt, daß er absichtlich kein wissenschaftliches Buch geschrieben hat, so gibt er selbst ein Manko des Werkes zu. Wenn man einen Stoff der Erscheinungswelt erstmalig theoretisch zu behandeln gedenkt, so geht es eben nicht ohne Wissenschaftlichkeit. Was Weigl äußert, sind Ansichten. Die Begründung geht nicht in die Tiefe. Diese Ansichten sind wertvoll. Sie dürften bei eingehender wissenschaftlicher Behandlung, die noch aussteht, nicht übersehen werden. Erschöpfend oder gar erledigend sind sie nicht. Wertvoll ist die Zusammenstellung des Stoffes. Mit umfangreicher Sachkenntnis und großem Fleiß wird ein vollständiges Akkordmaterial zum ersten Male zusammengetragen. Für den Lernenden ist diese Sammlung von höchster Bedeutung. Das Weiglsche Buch hat in dieser Beziehung seinesgleichen nicht und macht sich dadurch dem Studierenden unentbehrlich. Mit Recht ist der Behandlung der alterierten Akkorde breiter Raum gegeben. Weigl führt an, daß ihm das Harmonielehrbuch von Louis-Thuille das technische Gerüst für die Zusammenstellung der alterierten Akkordik gegeben habe. Die Gründlichkeit, mit der Weigl mit Hilfe dieses Gerüsts weitergebaut hat, zugegeben, finde ich, daß die Methode Louis-Thuilles, den Stoff darzubieten, zu größerer Übersichtlichkeit verhilft, weil sie an der Funktionsbedeutung der Akkorde festhält.

Der 2. Teil des neuen Lehrbuchs enthält vorzügliche Musterbeispiele. Ein großer Teil von ihnen läßt sich zu Aufgaben erweitern, so daß die fehlenden Arbeitsvorschriften nicht entbehrt werden dürften. Weigls Ansicht, daß das Aufgabenstellen Sache des Lehrers ist, kann man unbedingt beipflichten. Das Lehrbuch schließt die Möglichkeit, vorhandene Aufgabensammlungen zu benutzen, selbstverständlich nicht aus. *Rudolf Bilke*

RUDOLF SCHWARTZ: *Die natürliche Gesangstechnik.* Systematischer Lehrgang der den Erfordernissen der Natur und den Gesetzen der Schönheit entsprechenden kunstgemäßen Gesangstechnik auf psycho-physiologischer Grundlage, sowie systematische Entwicklung einer den einzelnen Stimmanlagen gerecht werdenden Stimmbildungs-Methodik. Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig 1922.

Von dem 335 Seiten starken Bande ist der interessanteste Teil der Nachtrag: Das »Od« und seine Beziehungen zur Stimmtechnik. Zu meinem Glücke hatte ich schon früher einiges von und über Freiherrn Dr. Karl v. Reichenbach, den Entdecker des Paraffins, des Kreosots und des »Od« gelesen, Versuche mit dem siderischen Pendel aber noch nicht selbst gemacht. Kein Wunder, daß es mich reizte, zu versuchen, den Anleitungen des Verfassers zu folgen, besonders als ich las, daß dazu Personenbilder, Handschriften oder auch bloß die aufgeschriebenen Namen von Personen genügen. Zufällig hatte ich keine anderen Bilder zur Verfügung als die einer englischen Monatsschrift und machte den ersten Versuch über dem bunten Titelbilde, einem Mädchenkopf. Resultat — Null. Natürlich war das zu erwarten, da das Bild wohl eine Phantasiezeichnung vorstellt. Da kam mir der Gedanke an das Bild des Verfassers, welches sein Buch ziert, und siehe da, das Pendel begann zu schwingen, und zwar bei allen oft wiederholten Versuchen stets in denselben zwei Strichen N.W.—S.O. (nach Schwarz Sensitivität) und N.—S. (nach Schwarz Herrschsucht), der Strich N.O.—S.W. zeigte sich nie. Da ich auch über Handschriften und Namen

anderer Personen richtige Pendelungen erhielt, wage ich nicht, die Richtigkeit der Pendelschwingungen über dem Bilde des Verfassers in Zweifel zu ziehen. Das Streben des Verfassers geht nun dahin, das »Od« durch das siderische Pendel zur Diagnose (selbst Ferndiagnose) von Stimmen zu verwenden und dadurch festzustellen, was technisch richtig und was noch nicht richtig ist, um das Studium auf die noch verbesserungsbedürftigen Funktionen zu konzentrieren. Der Gedanke ist verlockend — aber ich fürchte, das ist noch Zukunftsmusik, und es wird wohl noch einige Zeit vergehen, ehe die Gesetze des »Od« wissenschaftlich so erforscht sind, daß man damit nicht nur experimentieren kann, sondern die Strahlungen so sicher zu berechnen und zu verwenden versteht, wie heute die Röntgenstrahlen u. a. Herr Schwarz scheint aber zur Wissenschaftlichkeit der anderen kein großes Vertrauen zu haben (besonders der Dr. med. kommt bei ihm übel weg) und baut ausschließlich auf seinen eigenen Autodidaktismus. Die Folge ist, daß er sich meiner Ansicht nach manchmal verrennt (wie beim Vokalkreis), was ja allerdings auch bei Wissenschaftlern vorkommt — siehe Rutz und seine Nachfolger. Wenn der Verfasser bei Besprechung der verschiedenen Gesangsmethoden den Satz prägt: »Die ›wissenschaftliche Methode‹ ist aus Unwissenschaftlichkeit und Unlogik entstanden«, so ist das ein unüberlegtes Urteil, denn sein eigenes Buch fließt über von Wissenschaftlichkeit. Schließlich verwirft er alle »Methoden« als verderblich und läßt nur sein eigenes »System« (nicht zu verwechseln mit Methode!) gelten. Pendelschwingungen N.—S. Herr Schwarz verwirft alle, alle Gesangsübungen, alle Geläufigkeitsübungen, alle Vokalisen, Skalen, Arpeggien, kurz das ganze bisher gebrauchte Rüstzeug der Stimmbildung, und stellt das Gesetz auf, man müsse gleich mit Ton *und* Wort beginnen, d. h. mit dem Lied. »Weg mit dem Tonübungensingen! In den Ofen mit Concone, Bordogni und wie die Stimmörder alle heißen!« Wie sieht es aber mit der Logik aus, wenn der Verfasser die uralte Wahrheit ausspricht: »Eine unbestrittene Tatsache ist es, daß die italienischen Meistersänger die besten Sänger der Welt sind.« Entweder ist »die natürliche Gesangstechnik von Rudolf Schwarz« die allein richtige, dann müssen die italienischen Meistersänger, wie Tamagno und Caruso, die sicher nicht gleich mit dem Lied angefangen haben, sondern ganz gewiß erst mit lange andauernden Tonstudien und Vokalisen der Stimmörder Concone, Bordogni u. a., unrichtig gesungen haben, oder es waren wirklich Meistersänger, und die noch heute in Italien gepflogene Art des Unterrichts hat ihre Stimmen nicht gemordet, dann hat die italienische Schule mehr geleistet als alle anderen Methoden und Systeme. Dann muß das höchste Ideal des Kunstgesanges auch auf anderen Wegen zu erreichen sein, als auf dem allein richtigen Wege des Verfassers.

Hjalmar Arlberg

RICHARD STRAUSS: *Briefwechsel mit Hugo v. Hofmannsthal.* Verlag: Paul Zsolnay, Wien 1926.

Dr. Franz Strauß übermittelt uns hier ein sachlich wie menschlich in hohem Grade wertvolles, zuweilen fast dramatisch wirkendes Buch. Wie bei jedem sehr belangvollen Briefwechsel möchte der Leser auch hier wünschen, die Briefschreiber hätten sich persönlich nie gesehen, damit uns ihr gesamter Gedankenaustausch fortlaufend schriftlich erhalten wäre. Wir blicken unmittelbar in die Werkstätte des musikdramatischen Kunstwerks, sehen teilweise die Elektra entstehen, den Rosenkavalier, Ariadne auf Naxos in ihrer ersten, zweiten und dritten, vorläufig letzten Form, Josephslegende und Frau ohne Schatten. Wir werden Zeuge, wie klar und entschieden, ganz im Geiste Mozarts, Strauß im Einzelfall die unerläßlichen Forderungen des Musikers an den Textdichter geltend macht. Allerdings stehen ihm diese für den Aufbau der Szene, des Aktes weit bestimmter vor Augen, als für die letzten, umfassendsten Fragen, die Wahl des Stoffes und des Stils, die Dosierung des gedanklichen Gehalts usw. Die Zuspitzung des Für und Wider zwischen den beiden Künstlern ist oft so spannend, wie eben nur der Roman des wirklichen Lebens sein kann. Einen großen Teil nehmen die drei Phasen der Ariadne-Gestaltung ein. Eine vierte, naheliegende, wird nicht erwähnt, die einzigartige Ariadne allein, ungestrichen in der ersten Fassung und ohne Bühnenvorspiel, etwa mit dem Untertitel »Mythologische Oper mit Einfügung altitalienischer Buffotypen« zu geben. Neben den außerordentlich belangvollen Einzelheiten fesselt die im ganzen Buch festgehaltene Höhe von feinstem Intellekt und reiner Gesinnung. Die Höflichkeit der Großen untereinander beim Zusammenarbeiten besteht in der unbeschränkten Aufrichtigkeit, mag sie vom Partner angenehm empfunden werden oder nicht. Denn der einzig mögliche

Beweis der unbedingten Hochschätzung für ihn besteht eben darin, daß der Gedanke gar nicht aufkommen kann, er stelle Allzumenschliches, Persönliches über den großen objektiven Gesamtwillen zur Erreichung des im einzelnen Fall künstlerisch Bestmöglichen. Auch gegen sich selbst suchen die beiden genialen Männer so aufrichtig als möglich zu sein, und es ist von größtem Interesse, zu verfolgen, wie die Fähigkeit hiezu ihre allgemein menschlich-künstlerischen Grenzen hat, über die niemand hinauskann. So wenn Strauß sich selbst und dem Freund versichert, den Wagnerischen Musizierpanzer endgültig abgestreift zu haben und dabei zunächst an den äußeren Apparat zu denken scheint. *Max Steinitzer*

HEINRICH WERNER: *Hugo Wolf in Perchtoldsdorf.* (Deutsche Musikbücherei Band 53.) Verlag: Gustav Bosse, Regensburg.

Wenn Spezialstudien über einzelne Lebensabschnitte großer Männer von Persönlichkeiten geschrieben werden, denen es das Glück vergönnt hat, ein Stück Weges gemeinsam mit dem Helden der Darstellung zurückzulegen, so darf man überzeugt sein, daß eine solche Studie viel des Positiven enthalten wird. Dies gilt in unbeschränktem Maße von der vorliegenden Schrift Heinrich Werners, die nebst persönlichen Erinnerungen, deren zarte Intimität etwas ungemein Reizvolles hat, Briefe Hugo Wolfs an seine Freunde Michael Haberlandt, Rudolf v. Larisch u. a. mitteilt. Perchtoldsdorf ist eine bekannte Sommerfrische in der Nähe Wiens, und der Autor hat als der Sohn der Eigentümer jenes Hauses in Perchtoldsdorf, in dem Hugo Wolf die fruchtbarsten Stunden schöpferischen Künstlertums verlebt hat, teilnehmender Zeuge dieses Lebensabschnittes sein dürfen. Von den 246 gedruckten Liedern Hugo Wolfs sind 116 in Perchtoldsdorf entstanden, außerdem große Bruchstücke des »Corregidor«. Was allein schon Beweis genug dafür ist, welche Bedeutung der freundliche Ort für Wolf gehabt hat. Aus den mitgeteilten Briefen, die erfreulicherweise ohne Verstümmelungen und Punktierungen abgedruckt sind, lernt man wieder das heiße Temperament Wolfs kennen, der in den sich jagenden Stunden künstlerischen Schaffens von Dämonen besessen war. Erschütternd sind Werners Mitteilungen aus dem Herbst 1897, da Hugo Wolfs Geist in die Nacht des Wahns versank. Nicht ohne tiefe Ergriffenheit kann man auch an dieser Stelle lesen, wie der Irrsinn bei ihm ausbrach und die fixe Idee, an Stelle Gustav Mahlers Direktor der Wiener Hofoper zu sein, ihn aus ihren fürchterlichen Krallen nicht mehr herausließ. *E. Rychnovsky*

HERBERT BIEHLE: *Georg Schumann.* Eine Biographie. Verlag: Ernst Bisping, Münster i.W.

Zu dem Tage, an dem Georg Schumann 25 Jahre Direktor der Berliner Singakademie gewesen ist, hat einer seiner Kompositionsschüler, der durch seine umfangreiche Musikgeschichte der Stadt Bautzen bekannt geworden ist, dieses von dem Verlag sehr hübsch ausgestattete Büchlein erscheinen lassen und damit den zahlreichen Verehrern des namentlich in den letzten 15 Jahren immer mehr anerkannten Tonmeisters einen lang gehegten Wunsch erfüllt. Er hat keinen bloßen Panegyrikus verfaßt, sondern sich bemüht, dem Wirken und Schaffen seines Lehrers möglichst objektiv entgegenzutreten, und war sich auch durchaus bewußt, daß dies für ihn gewisse Schwierigkeiten haben mußte. Sehr mit Recht betont er, daß der von ihm Gefeierte mit Robert Schumann näher geistig verwandt ist als mit Brahms, daß er zeitweise stark unter Wagners Einfluß gestanden hat. Noch mehr hätte er auf die starke dramatische Ader hinweisen müssen, die seinem Lehrer zu eigen ist, und ihn hoffentlich doch noch veranlaßt, energisch an die Komposition einer Oper zu gehen. Die Besprechung der einzelnen Werke ist nach meinem Empfinden nicht selten zu kurz; namentlich vermisse ich bei dem bedeutendsten Kammermusikwerk, das Schumann geschaffen hat, dem Klavierquartett op. 29, eine eingehende Würdigung. Im einzelnen ist vieles Treffende anzuerkennen; so macht B. mit Recht auf den gesunden Humor Schumanns aufmerksam. Sicher werden von dessen Werken die verschiedenen Orchester-Variationen, das Klavierquartett, das zweite Klavierquintett, die zweite Violinsonate, die umgestalteten Volkslieder op. 58, auf die noch nachdrücklicher hätte hingewiesen werden müssen, die Choralmotetten und vor allem das Oratorium Ruth auch in fern liegenden Zeiten nicht bloß bewundert, sondern auch geliebt werden. *Wilhelm Altmann*

RALPH DUNSTAN: *A Cyclopaedic Dictionary of Musik.* Verlag: J. Curwen & Sons, London 1925.

Ein englisches »Riemann-Lexikon«, allerdings im kleinen Format. Manche Lücken läßt auch noch diese vierte Ausgabe offen. Andererseits

bürgt bereits die Liste des Mitarbeiterstabes (Deutschland: Wilhelm Altmann) für die Vielseitigkeit des Unternehmens.

Eberhard Preußner

MUSIKALIEN

JOH. HERM. SCHEIN: *Fünf Suiten für allerlei Instrumente.* Aus dem »Banchetto Musicale« 1617. Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel 1925.

Scheins Suiten sind durch Prüfers Gesamtausgabe seit Jahrzehnten bekannt und viel gespielt worden. Jetzt werden sie — spät und nachträglich, wie in allen Dingen — auch von der »Jugendbewegung« entdeckt und von Jöde nochmals herausgegeben: völlig unzulänglich und mit einem Nachwort, das die ganze Hilflosigkeit dieses Herausgebers in Dingen der alten Musik aufdeckt. Wenn das so weitergeht, wird man wohl aus der Reserve des Zusehenden heraustreten und sich einmal ganz ernsthaft mit dieser Art von Herausgebertätigkeit befassen müssen. *A. Schering*

F. BENDA: *Sonate Nr. 26 pour Violon et Piano.* Révision et réalisation de la basse chiffrée par *Emile Chaumont.* Verlag: Maurice Senart, Paris.

Eine der 82 bisher unedierten Sonaten von Franz Benda, dem Böhmen aus Starebenatky, dem Häuptling der Berliner Geigergruppe und Kapellmeister Friedrichs des Großen, wird hier erstmals nach der Abschrift Rusts (der Bendas Schüler gewesen) veröffentlicht. Die Lösung des Zifferbasses ist, ohne Überladung, meist akkordisch ausgeführt im Hauptsatz, einem Allegro mit Beweglichkeit in Achteln. Mehr Motivik hätte sich in dieser Begleitung schon kundgeben dürfen, um die Sterilität des Satzes weniger auffallen zu lassen. Im Siciliano-Lento steht es nicht vorteilhafter. Dafür ist das Menuett um so anteilvoller im Klavier zu vernehmen. Ein besonderes Geschick in der Ausdeutung des »Bezifferten« gibt sich indes nirgends kund, nichts Nachschöpferisches, das uns eine Seltenheit eines der ersten Geiger seiner Zeit nahezubringen trachten will. Um so löblicher die Sorgfalt, die der Phrasierungsbezeichnung zugewandt — in der Hauptstimme. Die Ausstattung der Seltenheit unterstützt den Vorsatz einer »Wiedergeburt« günstig. *Wilhelm Zinne*

OTTO SIEGL: *Streichsextett in einem Satz, op. 28.* Kleine Partitur. Verlag: Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmansky), Wien-Leipzig.

Trotzdem wir in diesem Werk einem sehr reichen Stimmungswechsel begegnen, ist doch die Einheitlichkeit und die Abrundung zu einem Ganzen in keiner Weise in Frage gestellt. Denn der Gefahr, sich durch Häufung von Episoden zu zersplittern, ist dadurch aus dem Wege gegangen, daß die *Thematik* vereinheitlichend eingreift und heterogene Stimmungskomplexe geschickt zu überbrücken weiß. Der österreichischen Eigenart ist durch Verwendung verschiedener Volkstanzrhythmen Rechnung getragen. Ein einziges Mal wagt sich der Komponist mit einer programmatischen Notiz »Abendruhe im Dorfwinkel« hervor. Die Schreibweise hält sich von allen atonalen Einflüssen fern. *Roland Tenschert*

EGON KORNAUTH: *Streichquintett op. 30.* Kleine Partitur. Wiener Philharmonischer Verlag A.-G., Wien.

In diesem Werke tritt uns Egon Kornauth wieder als sicherer Könner entgegen, der sich im Kammermusikstil von gestern völlig zu Hause fühlt und unbekümmert um alle Probleme, die ein heraufsteigendes Zeitalter bewegen, sich seine ehrlich empfundene Musik vom Herzen schreibt. Es gehört gewiß Mut dazu, in einer Zeit, da das Modernsein zum guten Ton gehört wie kaum je, sich zur alten Schule zu bekennen und lieber da etwas Echtes zu leisten, als einzig aus Sensationsgier *gegen* seine Überzeugung einen bloßen Mitläufer neuer Ideen abzugeben.

Roland Tenschert

PAUL MÜLLER: *op. 4 Quartett für 2 Violinen, Bratsche und Violoncello.* Verlag: N. Simrock, Berlin und Leipzig.

Man wird gut tun, sich den Namen dieses jungen Tonsetzers zu merken. Dieses Streichquartett, in dem erfreulicherweise an der Tonalität festgehalten ist, bringt bemerkenswerte Einfälle in guter Verarbeitung. Der erste Satz ist leidenschaftlich und wirkt durchaus dramatisch, doch kommt auch die Lyrik zu ihrem Recht. Vor allem wirkt der Satz durch seine Rhythmik und Großzügigkeit. Der scherzoartige zweite ist nicht minder rhythmisch interessant. Im Hauptthema humorvoll, wird er später elegisch, in der Coda beinahe tragisch. In edler breiter Melodik ergeht sich das Adagio, das sehr zart und ergreifend ausklingt. Das in Rondoform gehaltene Finale ist überwiegend von gesundem Humor erfüllt, bringt aber als Gegensatz elegische Melodik. Auch geübte Dilettanten werden an diesem Quartett, das jedem Instrument dankbare Aufgaben

stellt, für das Zusammenspiel aber manche Tücke birgt, Freude haben.

Wilhelm Altmann

WILHELM KEMPFF: *op.15 Quartett für Klavier, Flöte, Violine und Violoncello.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Ein sehr bemerkenswertes, die Konzert- und Hausmusik bereicherndes Werk voll starker Erfindung, großartig aufgebaut und durch die nicht gerade neue, aber jedenfalls sehr aus dem Gebrauch gekommene Besetzung nicht ohne eigenartigen klanglichen Reiz. Der sehr knapp gehaltene erste Satz ist namentlich durch sein Gesangsthema hervorragend. Ein empfindsames schwedisches Volkslied gibt die Grundlage für eine Reihe geistvoller und gehaltvoller, sehr dankbare Aufgaben bietender Veränderungen ab, die den zweiten Satz bilden. Ganz reizend ist das bewußt etwas altertümelnde Menuett. Wie dem ersten Satz ist auch dem Finale eine sehr gehaltvolle, ernste Einleitung vorausgestellt. Das eigentliche Finale sprudelt von fröhlicher Laune über und wird gegen den Schluß zu einer Tarantelle, deren Motiv aus Taormina stammt. Mit einer Wiederaufnahme des Gesangsthemas der ersten Satzes wird dieses Finale stimmungsvoll abgeschlossen.

Wilhelm Altmann

CARL FRÜHLING: *Trio für Pianoforte, Klarinette oder Violine und Violoncello op.40.* Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Ungemein liebenswürdig gibt sich namentlich der erste Satz dieses Trios. Der sich den Sechzigern bereits nähernde Tondichter, der nichts weniger als ein Vielschreiber ist, blickt auch darin zu Brahms als einem herrlichen Vorbild auf; er hält an der Tonalität fest, legt den größten Wert auf übersichtlichen, klaren Aufbau und will in erster Linie Melodiker sein. Weitschweifigkeit ist ihm fern. Das Scherzo hat einen etwas Wienerischen Einschlag und bezwingt durch Anmut. Der romanzenartige langsame Satz fällt gegen die vorhergehenden und gegen das flotte, der Lyrik nicht entbehrende Finale etwas ab. Für den Hausgebrauch kann dieses Trio ebenso wie für den Konzertsaal empfohlen werden; es ist ohne größere Schwierigkeiten. *Wilhelm Altmann*

SIGFRID WALTHER MÜLLER: *Trio für Klavier, Violine und Violoncell op.12.* Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Das Werk eines Stürmers und Drängers, der die Tonalität über Bord geworfen hat, dem hergebrachten formalen Aufbau auch abhold ist und im Takt- und Rhythmuswechsel sich gar nicht genug tun kann. Aber Talent spricht jedenfalls aus diesem recht schwer zu spielenden, einer sinfonischen Dichtung ähnlichen Trio, selbst wenn manche Einfälle gar zu bizarr sind. *Wilhelm Altmann*

EMIL FREY: *Zweite Sonate für Violoncell und Klavier op. 48.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Ein für den Konzertvortrag durchaus zu empfehlendes, bei aller Schwierigkeit doch dankbares Werk, in dem das Streichinstrument nie erdrückt wird. Der Klaviersatz ist sehr geschickt und reizvoll im Klang. Der Komponist knüpft in der Form durchaus an die Klassiker an, trägt aber dem modernen Empfinden Rechnung, ohne sich auf kakophonische Experimente einzulassen. Im ersten Satz fesselt er auch durch seine Rhythmik. Sehr flott ist das Scherzo. Das sehr zart und fein gehaltene Lento espressivo bildet nur die Einleitung zu der trefflich aufgebauten Schlußfuge, in die ein choralartiges Thema wirkungsvoll eingefügt ist. *Wilhelm Altmann*

PAUL HUNGAR: *Sonate für Violine und Klavier op. 10.* Verlag: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Eine sehr starke Begabung spricht aus dieser Sonate, die, ich sage leider, an beide Ausführenden so hohe Anforderungen stellt, daß sie konzertreif sein müssen; derartige Werke sollten aber doch auch der Hausmusik zugute kommen. Wer sich in dieses Werk vertieft, wird nur Freude daran haben. Welch herrlicher Einfall ist gleich das Hauptthema des ersten Satzes! Wie eigenartig im Rhythmus und auch in der Harmonik das Scherzo! Wie blüht es im langsamen Satz, wie schwungvoll gibt sich der letzte! Und dabei wird alles in wohltuender Kürze gesagt. Der Komponist, der noch tonal empfindet, hat eben auch gut entwickelten Formensinn. *Wilhelm Altmann*

WALDEMAR v. BAUSSNERN: *Sechs Choral-Inventionen für Kirche, Schule und Haus.* Verlag: Chr. Friedr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Nr. 1—4 dieser sehr gediegenen, für Übungen im Zusammenspiel besonders zweckdienlichen, aber naturgemäß etwas trockenen Inventionen sind für 2 Violinen und Violoncell, entweder einzeln oder chorisch zu besetzen; in den beiden letzten rein äußerlich besonders wirkungsvollen Nummern tritt zu den Streichinstrumenten noch Orgel oder Harmonium. Das Werk ist unserer Jugend ge-

widmet und wohl in erster Linie für die Streichorchester der Schulen bestimmt.

Wilhelm Altmann

STEPHAN KREHL: *Suite für Streich-Quartett.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Aus dem Nachlaß des ausgezeichneten Theoretikers und feinsinnigen Tonsetzers, der nie ein Vielschreiber gewesen ist, stammt diese fünf knappe Sätze umfassende Suite. Sie zeigt aufs deutlichste, daß Krehl in harmonischer Hinsicht keineswegs nur auf dem Boden der Klassiker und Romantiker gestanden hat. Gleich in dem am Anfang stehenden Impromptu, in dem er auch den Takt vielfach wechselt, kann man Einfluß der Jungfranzosen erkennen. Die ruhige Melodie im $^3/_4$-Takt, mit der der Komponist gewaltige Steigerungen hervorbringt, erscheint mir eindrucksvoller als das Hauptthema. Der zweite Satz ist durch die Bezeichnung »Burlesker Tanz« ausreichend gekennzeichnet. Auch darin ist die Harmonik oft direkt kühn. Die sehr zart gehaltene Romanze ist ein höchst vornehmes, empfindungsreiches Stück. Schroffheiten aber birgt das meist sehr energische Rhythmik erfordernde Intermezzo. In ihm findet sich auch eine breite edle Gesangsmelodie. Das Rondoletto ist vorwiegend rein spielerisch gehalten; es zeugt von gesundem Humor. An die technische Ausführung sind keineswegs große Ansprüche gestellt, wohl aber ist diese durchaus bemerkenswerte Suite namentlich durch ihre Rhythmik für das Zusammenspiel nicht gerade leicht.

Wilhelm Altmann

HERMANN AMBROSIUS: *Suite für Flöte und Klavier op. 27a.* Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Recht empfehlenswert für die Hausmusik. Neun kleine, die alten Formen z. B. der Loure, Sarabande usw. sehr geschickt nachahmende Sätzchen, von denen die in langsamem Zeitmaß gehaltenen melodisch besonders ansprechend sind; überhaupt ist die Erfindung in diesem Werk stark und gesund.

Wilhelm Altmann

EDGAR L. BAINTON: *Pavane, Idyll und Bacchanal.* Verlag: Oxford University Press, London.

Drei reizende kleine Stücke für Streichorchester, zu dem beim Idyll noch eine Flöte, beim Bacchanal noch ein Tamburin hinzukommt. Das äolische Moll und der Fünfvierteltakt werden geschickt verwandt. Ein paar harmonische »Rückungen« mit Quinten zwischen Melodie und Baß stören in den sonst so sauber gearbeiteten Kompositionen.

Richard H. Stein

FRANZ SCHMIDT: *Präludium und Fuge Es-dur, Variationen über ein eigenes Thema (Königsfanfaren aus Fredegundis).* Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Franz Schmidt schickte seinen Orgelkompositionen ein Vorwort voraus, das sich mit vielem Recht gegen Mißbräuche im modernen Orgelbau und im modernen Orgelspiel wendet. Die moderne Orgel in den Konzertsälen bezeichnet er als Klangbastard, dem er das Ideal der alten Kirchenorgel gegenüberstellt. Das ist ungemein sympathisch. Um so mehr ist es zu verwundern, daß seine Orgelkompositionen so gar nichts von dem Geist in sich tragen, den die Klassiker unter den Orgelkomponisten (die alten Meister, Bach, Reger) in ihren Werken zum Ausdruck gebracht haben. Daß dieser Geist auch heute noch lebt, beweist Heinrich Kaminski in seiner Orgeltoccata über den Choral »Wie schön leuchtet der Morgenstern«, die wie aus der »Kirchen ehrwürdiger Nacht« geboren erscheint. Faßt man aber die Orgel als *Kirchen*instrument auf, was das Volk gemeinhin auch heute noch tut (Volkes Stimme, Gottes Stimme!), so sind diese zur Besprechung eingereichten Kompositionen trotz gediegener Faktur ihres profanen Charakters wegen als *Orgel*musik nicht zu bezeichnen.

Fritz Heitmann

WALDEMAR v. BAUSSNERN: *Motette: »Ich will den Herrn loben allezeit«* (Worte aus dem 34. Psalm) für gemischten Chor und Orgel. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Im Gegensatz zu vielen seiner anderen Veröffentlichungen gibt sich der Komponist hier sehr einfach, aber deshalb nicht weniger eindrucksvoll. Alles ist kurz und gesangvoll gehalten. Auch die Orgel erfordert keinen großen Virtuosen. Das Werk wird in seiner Schlichtheit mittleren Chören sehr willkommen sein.

Emil Thilo

HEINZ TIESSEN: *Schubert-Lieder für Männerchor bearbeitet.* Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Tiessen hat hier mit feinem Geschmack vier Schubert-Lieder ausgesucht und mit kundiger Hand wirkungsvoll für unbegleiteten Männerchor gesetzt. »Gruppe aus dem Tartarus« ist natürlich schwer ausführbar, die anderen um so einfacher. Ein Kabinettstück für sich ist: »Leise flehen meine Lieder« geworden.

Emil Thilo

OPER

BERLIN: Der Umbau der *Staatsoper* bringt diese ganz selbstverständlich ins Hintertreffen. Er hat auch schon im Wagner-Zyklus, mit dem das Haus Unter den Linden seine Pforten schloß, seine Schatten vorausgeworfen. Was für Wagner, trotz *Muck*, geschah, mag man wohlwollend als vorläufig, übelwollend als Sünde gegen den heiligen Geist der Kunst bezeichnen. Sicher nur ist, daß bis zur Mitte der nächsten Spielzeit die Lage der großen Oper von Staats wegen sehr ungünstig sein wird, weil man sie bei Kroll nur schwer ansiedeln kann. Jetzt rächt sich die Hast, mit der man in der Inflationszeit Dinge der Kunst behandelt hat, um sie nur ja fertigzustellen.
Auch die *Städtische Oper* ist durch die Abwesenheit *Bruno Walters* um ihre stärkste Zugkraft gebracht. Das Kapellmeisterstarsystem ist eben vom Übel. Kann das Publikum nicht vor jedem Akt dem Generalmusikdirektor Beifall klatschen, so bleibt es unbefriedigt. Immerhin musiziert man auf anständigem Niveau weiter. Es wird in erster Linie von *Fritz Zweig* gehalten, da die Versuche mit anderen Kapellmeistern, wie *Egon Pollak*, vorläufig wenigstens, zu nichts Entscheidendem geführt haben. Es gilt also, Glanzpunkte zu schaffen. Ein Gastspiel von *Joseph Schwarz* besorgt dies. Ausverkaufte Häuser. *Oestvig* von der Dresdener Staatsoper singt den Lohengrin. Es ist immer noch das Mark des Heldentenors in ihm. Auch das Ballett regt sich. *Lizzie Maudrick*, Schülerin Fokins, darf einen ganzen Abend lang ihre Künste als Choreographin zeigen (wie in der Staatsoper das Ballett von Gnaden *Max Terpis'* in bengalischer Beleuchtung erscheint). Alfredo Casellas »Der große Krug«, mit seinem interessanten Mischstil, ist eine Nummer, die sich sehen lassen kann. Besser jedenfalls als Richard Strauß' »Tanzsuite« nach Couperin oder Tschaikowskijs »Nußknackersuite«. Schließlich hört man *Leoš Janáčeks* »Katja Kabanova« auch hier. Ich muß sie, die mir bereits in Prag vorgestellt wurde, die ich aber wegen einer Reise in Berlin versäumen mußte, mir einmal ansehen, um an dieser Stelle darüber berichten zu können.

Adolf Weißmann

BARMEN-ELBERFELD: Ziemlich spät gelangte auch bei uns eine Händel-Oper zur Aufführung. Der »Julius Cäsar« enthält eine Fülle prächtiger Musik, aber der heutige Hörer verlangt mehr als ein Bündel Arien voll leuchtender Farben und dramatischer Kraft, er will buntschillerndes Leben, wie es ihm etwa Strawinskijs »Petruschka« bietet, und der musikalisch Anspruchsvollere wünscht sich Händel ebenso wie Mozart in einer Darbietung, wie sie Sängern in der Provinz selten möglich ist. So blieb es beim Genuß des instrumentalen Teils unter *Fritz Mechlenburg*. Vor Strawinskijs Ballett, das im Tänzerischen nicht gleichmäßig gelang, gab es Wolf-Ferraris liebenswürdig harmloses, heute schon etwas redselig wirkendes Lustspiel »Susannens Geheimnis«. Die letzte Woche brachte noch einen unerwartet starken Erfolg mit Wagners »Liebesverbot«. *Wolfgang Golther* sprach zuvor in einer Morgenfeier über den »jungen Wagner« in so klarer und aufschlußreicher Weise, daß man wünschen möchte, diese Art literarisch-musikalischer Vorbereitung neuer Werke würde Allgemeingut aller ernststrebenden Bühnen. Die Oper selbst zeigt eine überraschend leichte Hand; in dem Dreiundzwanzigjährigen steckt schon ein erstaunlicher Instinkt für das »Theater« im besten Sinne des Wortes, ein Charakterisierungsvermögen, eine Sicherheit im Aufbau großer Gesamtsätze, die den Erfolg trotz nicht durchweg günstiger Besetzung rechtfertigten. Sonst hatte man von dem Bayreuther Meister nur »Tannhäuser« und »Meistersinger« (beide reichlich oft) gehört und war daher dem Wuppertaler Alt-Akademiker-Verband dankbar, daß er dem letzt genannten Werk zum Schluß noch eine wirklich festliche Aufführung bereitete. Unser ausgezeichneter Wagner-Dirigent Mechlenburg näherte die Leistungen der heimischen Kräfte dem Niveau der Bayreuther Gäste, dem warmen, gütigen Sachs *Joseph Correcks*, dem scharf gesehenen Beckmesser *Heinrich Schultz'*, dem spielfrohen David *Erich Zimmermanns*, der leidenschaftlichen Eva *Maria Hussas*. Einzig Walter Stolzing blieb »Tenor«. *Walter Seybold*

BRESLAU: *Hans Gáls*, des Komponisten der »Heiligen Ente«, dritte Oper, betitelt »*Das Lied der Nacht*«, die vom Stadttheater *uraufgeführt* wurde, krankt an ihrem von *K. M. Levetzow* herrührenden Textbuch, das sich »dramatische Ballade« nennt, aber weder dramatisch, noch eine Ballade, sondern eine hyperromantische Opernangelegenheit ältesten Stiles ist. Lianora, die jüngst des königlichen Vaters beraubte Erbprinzessin von Sizilien, soll ihre Hand und mit ihr die Krone einem

Helden reichen, damit das Land wieder einen Herrscher habe. Sie sträubt sich gegen diese politische Forderung, denn sie liebt ein — Lied, das nächtlicherweile oft vom Meer her zu ihr herauftönt. Da ihr eine »steinerne« Tante-Äbtissin, die urweise Wala der Familie, dringend geraten hat, nur »den zu bekennen, der sie erbeben macht«, so fahndet sie nach dem »namenlosen Sänger« des Liedes in der Hoffnung, der würde sie erbeben machen. Endlich erscheint er auch zur Nacht in Lianoras Schlafgemach, um sie von einem zudringlichen Vetter und Kronprätendenten, der sie gerade mit schnöder Brachialgewalt erbeben machen will, heldisch zu befreien. Lianora reicht dem maskierten Ritter ihren »roten Mund«, singt mit ihm »das« Liebesduett und bestellt ihn auf nächsten Morgen zur Königswahl.

Tags darauf erzählt sie Volk und Edlen von Palermo den »Frevel dieser Nacht« und ernennt den noch abwesenden, für sie nach wie vor namenlosen Sänger zu ihrem Gatten und zum König. Das Volk jubelt prompt »Heil!« Als der neue König, immer noch maskiert, danach in die Erscheinung tritt, verlangt Lianora mit immerhin begreiflicher Neugier, daß er ihr endlich sein Antlitz enthülle. Das geschieht und sie erkennt in ihm ihren — Leibgondolier. Tableau! Lianora sagt sogleich aller Romantik ab und schreit: »Ha, welche Schmach! Wer rettet mich vor meinem Bootsmann?!« Der räuberische Vetter will sie »retten«, aber ehe er noch gegen den Bootsmann und das ihn schützende »Volk« tätlich werden kann, macht der von seiner Lianora Verschmähte »mit einer einzigen Handbewegung alles buchstäblich erstarren« und benützt diese buchstäbliche Erstarrung, um sich zu erdolchen. Nun fällt Lianora schleunigst wieder in die Ballade zurück, stürzt sich über den Leichnam des vor drei Minuten von ihr Verstoßenen und klagt: »Mein Herr und König! Mein Gemahl für ewig!« Darauf zieht sie sich zur »steinernen« Tante ins Kloster zurück und überläßt Sizilien seinem Schicksal. So rächt sich alle Schuld auf Erden, auch die einer »dramatischen Ballade«, die vor den letzten balladesken Konsequenzen zurückschreckt. Denn eine richtige Balladenprinzessin muß ihren »Erbebenmacher« bekennen, auch (ja erst recht), wenn er ohne Maske und Mantel als simpler Bootsmann dasteht.

Gál, der warm empfindende, vornehme, aber keineswegs eigenwüchsige Tondichter, ist zumal an den langatmigen Staatsaktionen gescheitert, die fast allein den ersten und den dritten Akt mit Beschlag belegen. Der zweite Aufzug, in dem eine starke, wenn auch künstliche Balladenstimmung herrscht, kommt seiner lyrischen Begabung weit glücklicher entgegen. Vom traumsinnigen Vorspiel an bis zum abschließenden Liebesduett bewegt sich die Tonsprache Gáls in einem einzigen Ausdrucks-Crescendo. Zu hoch für den Melodiker Gál ist freilich der gefährliche Anspruch des Titel-Liedes, das Lianoren willenlos in die Arme des maskierten Sängers schleudert. Statt eines »Preisliedes« von unentrinnbarer Faszinierungsgewalt erklingt eine milde, melancholische, melodisch aber ziemlich kurzatmige Barkarole, die auf den Hörer keineswegs so berauschend wirkt, wie auf die in musikalischen Dingen offenbar nicht übermäßig verwöhnte Prinzessin.

Für die Gálsche Oper setzten sich *Fritz Cortolezis* als Dirigent und *Josef Turnau* als Regisseur ungemein energisch ein. Die naiv-enthusiastische Lianora wurde von *Gertrude Geyersbach*, deren Sopran die Jugendblüte hinter sich hat, zu kühl, zu fraulich-selbstbewußt repräsentiert. *Josef Witt* besitzt nicht alle die fabelhaften Sänger- und Mannestugenden, die der Librettist geradezu verschwenderisch auf den maskierten Bootsmann gehäuft hat, dafür milderte er durch seine vornehm geschmackvolle Art den falschen Glanz dieser kitschigen Heldenfigur. *Karl August Neumann* gab dem heuchlerischen Vetter das geschmeidige Wesen eines liebenswürdigen Bösewichts, *Margarete Olden* machte die »steinerne Tante« durch die Wärme ihres edlen Mezzos fast rollenwidrig lebendig. Das Publikum bereitete dem anwesenden Komponisten und seinem »Lied der Nacht« einen überaus freundlichen Empfang. *Erich Freund*

DRESDEN: *Alfred Schattmann*, bekannt als geistreicher Musikschriftsteller, aber auch schon durch kleinere Achtungserfolge auf der Opernbühne eingeführt, kam mit seiner jüngsten Oper »Die Hochzeit des Mönchs« an der Dresdener Staatsoper heraus. Das Werk schließt sich textlich an die berühmte gleichnamige Novelle von Conrad Ferdinand Meyer an. Aber man tut gut, so wenig wie möglich an diese berühmte Vorlage zu denken. Denn der Operntext, den *Arthur Ostermann* nach ihr entworfen hat, gibt nur ein mageres Gerippe des farbenprächtigen Originals. Aber auch rein für sich genommen überzeugt er nicht eben durch psychologische Folgerichtigkeit. Wenn der Mönch Astorre, der um der Fortpflanzung

seines Hauses willen das Kloster verlassen und sich vermählen muß, gleich von Anfang an die geliebte Antiope als Preis begehrte, statt sich, man weiß gar nicht warum, die unsympathische Diana aufdrängen zu lassen, wäre der Tragik schon im ersten Akt die Spitze abgebrochen. Im übrigen ist dieser erste Akt theatralisch ganz geschickt gemacht, im zweiten versandet die Handlung in langatmigen lyrischen Duetten, der dritte erscheint mit seiner abermals ganz unpsychologischen Lösung (Diana ersticht nicht etwa ihre Rivalin, sondern sich selbst und Astorre) überflüssig und haltlos. Hier versagt auch Schattmanns Musik schmerzlich, die im ersten Akt es immerhin zu einer gewissen fesselnden Stimmungsmalerei bringt und im zweiten ein paar beschwingte leidenschaftliche Melodien findet, ohne sich freilich je zu jener schöpferischen Kraft aufschwingen zu können, die das Fehlen äußererBühnenwirkung durch innere klingende Dramatik zu ersetzen vermöchte. Im Stil wandelt sie eklektisch eine Mittelstraße zwischen Richard Strauß und d'Albert. Von atonalem und kakophonem Neutönertum ist ihr so gut wie nichts eigen; als ein Beitrag zur Meisterung jüngster Probleme der Musikdramatik ist sie also nicht zu werten. Daß sie über eine gewisse eintönige gedämpfte Melancholie nie hinauskommt, daß es ihr an lebendigen farbigen Gegensätzen fehlt, liegt zum Teil am Stoff, zum Teil aber auch an der massiven und dickflüssigen Instrumentationsart Schattmanns. Die Dresdener Staatsoper setzte unter der hingebungsvollen Musikleitung *Fritz Buschs* und der theaterklugen Regie *Staegemanns* eine glänzende Besetzung für das Gelingen ein mit *Curt Taucher*, *Elisa Stünzner*, *Eugenie Burkhardt*, *Eva Plaschke-von der Osten* und *Friedrich Plaschke* in den Hauptrollen. Der anwesende Komponist konnte sich eines sehr freundlichen Erfolges erfreuen.

Weber-Feiern: Das Andenken an Webers 100. Todestag ist hier ganz besonders festlich begangen worden. Am Vorabend fand ein Fackelzug der Liedertafel zum Weber-Denkmal statt. Volksbildungsminister Dr. *Kaiser* legte dort einen Kranz der sächsischen Regierung nieder und gedachte der Bedeutung, die Weber als Leiter der Dresdener deutschen Oper gerade für Sachsen gewonnen hat. Zahlreiche ähnliche Huldigungen folgten. Schauspieler *Kottenkamp* sprach Richard Wagners berühmte Grabrede auf Weber, *Fritz Busch* und die *Staatskapelle* brachten Wagners Trauermusik nach Motiven aus »Euryanthe« eindrucksvoll zu Gehör. Chorgesänge Weberscher Komposition umrahmten die sehr stimmungsvolle Feier. Die *Dresdener Oper* hatte es sich leider entgehen lassen, die selteneren Werke des Meisters wieder hervorzuholen. Dafür entschädigte sie durch eine musikalisch sehr schöne Aufführung des »Freischütz« unter Fritz Busch. Das Problem der Inszenierung war im historischen Illusionsstil gelöst worden, jedoch unter Verwendung der modernsten Errungenschaften der Bühnentechnik. Es war erstaunlich und wird kaum an einem zweiten Theater ähnlich zu sehen sein, was *Max Hasait* in der Wolfsschlucht an verblüffenden Dekorationswundern auf Grund seiner Lichtbildtechnik bot. Eine Morgenfeier in der Staatsoper brachte neben Glanzstücken aus »Oberon« und der Ouvertüre »Beherrscher der Geister« das fast nie gehörte Klavierkonzert in C-Dur, das den Meister Weber freilich allzusehr einem vergangenen Instrumentalstil verpflichtet zeigt, doch brachte *Frida Kwast-Hodapp* das Werk so virtuos und dabei doch innerlich warm heraus, daß es eine starke Wirkung ausübte. Von den kleineren Weber-Feiern verdient die des Richard-Wagner-Verbandes Deutscher Frauen, Ortsgruppe Dresden, wegen ihrer stimmungsvollen stilistischen Geschlossenheit hervorgehoben zu werden. Auch hier gab es neben Standwerken Seltenheiten von dem Lieder- und Instrumentalkomponisten Weber zu hören. Für die Ausführung traten erste Künstler der Staatstheater ein. In der Sächsischen Landesbibliothek wurde eine Weber-Gedächtnisausstellung eröffnet, die sehr wertvolle Stücke, darunter die handschriftliche Partitur der »Euryanthe«, enthält. Der Eröffnungsfeier wohnten die hier lebenden Nachkommen Webers bei.

Eugen Schmitz

FRANKFURT a. M.: Zur österlichen Aufführung des »Parsifal« wäre mehr nicht zu sagen als etwa: Daß man nicht darum ein Werk dem täglichen Repertoirebetrieb zu entheben brauchte, um es desto wirksamer nur verstauben zu lassen. Das gilt vor allem für die wahrhaft archaische Regie, deren sich die neuen Männer dringend annehmen sollten, wenn anders sie die produktive Kritik an der Bayreuther Tradition entschlossen weiterführen wollen. Auch musikalisch gab es außer der vorzüglichen Kundry der Frau *Gentner-Fischer* und dem rein singenden Ensemble der Blumenmädchen, wenig Erfreuliches; der ohnehin gefährdete dritte Akt dehnte sich zu schlechter

Unendlichkeit. Wenn freilich im mythischen Zwielicht des Mysteriums der sündige, nur eben leidende Amfortas dem Bild des Erlösers sich anzugleichen strebte, so mag solche Verwirrung entschuldbar sein angesichts der Oper, die ihren Helden, während er in die heilige Anonymität des Amtes eingehen soll, mit seinem Thema keck und namentlich abstempelt. Dies alles ist sehr mythologisch und sonderbar, und unerfindlich bleibt jedenfalls, warum stets noch die Zuschauer ehrfürchtig schweigen, als ob sie in der Kirche wären, während sie doch recht sehr im Theater sind und wenigstens klatschen sollten. Indessen bezeugt auch das Schweigen wieder die merkwürdige Konfusion. — Den »Don Juan« studierte man neu ein und vergaß nicht, den zweiten Titel des Originals, »der bestrafte Wüstling«, hinzuzufügen. Darin sprach Absicht sich aus, Absicht der Regie *Wallersteins*: nicht als nummernfrohe Musikoper, nicht auch mit dummtiefer Psychologie wollte man das Spiel fassen, sondern dem barocken Ursprung gemäß: als Repräsentation des frohen Gerichts, das über die stumme Natur ergeht. Der dissoluto punito wird zum Objekt ganz und gar, wachsend bedrängt von den Worten der Freiheit und Gerechtigkeit; bar aller Spontaneität und lächerlich von Beginn, bis er zum Teufel gejagt wird gleich der feudalen Legitimität, die er in Abstraktheit darstellt. Daß der Umschlag sich vor dem Totenbild ereignet, entspricht dem nach der Konstruktion Benjamins im »Ursprung des deutschen Trauerspiels«. Musik aber ist das Mittel, Stummheit konkret zu lösen. Sinngemäß schloß man mit dem meisthin unterdrückten Finale des Originals. — Es ist für die mutige Konsequenz der Aufführung zu danken, ihre Erkenntniskraft zu bestätigen, ihre Problematik jedoch nicht zu verschweigen. Denn wenn schon Mozart im Barock nicht aufgeht; wenn der Don Juan des Zerlina-Duettes und der Champagnerarie nicht anstandslos apersonal und passiv zu nehmen, nicht der stummen Natur eindeutig zuzuordnen ist, so wird die Möglichkeit solcher Objektivierung vollends fragwürdig heute, da die Wesenheiten, auf die die Inszenierung zielt, derart verfielen, daß die verfallenden selbst nicht mehr abstrakt durch Personen repräsentierbar sind; die bedeutende Macht der Oper über Realien schwand. Der Versuch, ihre geschichtlich-ursprünglichen Gehalte geschichtsfrei zu treffen, bringt notwendig historisches Kunstgewerbe hervor und Schein. Mochte die bewegliche Phantasie und der Takt Wallersteins die Gefahr noch maskieren; bereits an den Bildern von *Sievert* wurde sie evident. Sie waren reizvoll zwar wie stets; verspielt jedoch, ohne daß die Intention der Regie ihre Verspieltheit zureichend hätte tragen können. Musikalisch widersprach die Aufführung fast der Regie. *Krauß* griff die Partitur so dynamisch und expressiv an, wie sie von Wagner aus sich darbietet. Nur freilich profilierte er sie so viel weniger deutlich, als der szenische Teil akzentuiert war, daß streckenweise die Bühne den Mozart erschlug — ohne ihre Schuld. Der Eindruck blieb zwiespältig. Aber er rührte doch an die radikale Frage: ob selbst kanonische Werke der Vergangenheit heute noch adäquat reproduzierbar sind. *Theodor Wiesengrund-Adorno*

HAMBURG: Die Oper des Stadttheaters, die bald zehn Monate in der Enge des Interimshauses Spielplan- und andere Sorgen austrägt, wird auf die Fertigstellung des Umbaus in der Dammthorstraße länger als vorgesehen warten müssen. Als Pläne auf dem neuen Parkett verheißt sie gleichwohl Respighis »Versunkene Glocke« und Korngolds »Wunder der Heliane« als *Uraufführungen*, sieben Wagner-Neuinszenierungen, Busonis »Faust« und andere. Die Wahl der Neuheiten und der Neueinstudierungen brachte unserer Buffo-Oper wenig Erfolg und unnütze Mühen. Selbst der »Carlos« von Verdi, mangelhaft geführt und teils schlecht besetzt, weckte dieserhalb bescheidenen Zulauf. Mit Cimarosas »Heimlicher Ehe« und dem damit verkuppelten »Höllisch Gold« Bittners ist das künstlerische wie das materielle Ergebnis noch bescheidener gewesen. Die Möglichkeiten unserer Oper von heute und ihrer Disponenten kennzeichnet die Tatsache, daß Webers 100. Todestag mit der »Preciosa« (unter Zuhilfenahme des Altonaer Schauspielensembles) »gefeiert« wird und nachträglich mit dem »Abu Hassan«. Auch die Verpflichtung neuer Kräfte statt ausscheidender, teils sehr bewährter, offenbart keine glückliche Hand. Viel wichtiger als Erneuerung des Personals scheint Wechsel in der Leitung und der Gewinn mindestens eines wirklich »ersten« Kapellmeisters neben Pollak für das neue Haus. *Wilhelm Zinne*

KASSEL: In unseren Opernregionen verspürte man unter dem Druck allgemeiner Unzufriedenheit die nervösen Zuckungen eines leichten crescendos, dessen kurze Augenblickserregungen freilich sehr schnell wieder im Leerlauf des grauen Bühnenalltags ver-

sanken. Die Grundeinstellung blieb kammeroperlich-ästhetisch-intellektuell mit einem Stich ins Artistische. Die Sonntagmorgen-Vergnüglichkeiten erlebten in Pergolesis melodiös federnder Plauderei vom »getreuen Musikmeister« und der derben tolpatschig-humorigen Farce des alten Duni »die Bärenjäger und das Milchmädchen« (von Warbeck neu bearbeitet) ihre apologetische und parodistische Fortsetzung. Ein schwacher Theatertalisman blieb des jungen Korngold altklug und witzig verinstrumentierter, schwerfällige Komödienkomik persiflierender »Ring des Polykrates« (unter *Laugs*). *Alfredo Casellas*, des gewandten neutönerischen italienischen Routiniers, volkstümelig-springlustige, choreographische Seiltänzerei von dem zerbrochenen, geflickten und wieder zertrümmerten „großen Krug« (La Giara) konnte unter *Křenek* trotz der reichsdeutschen *Uraufführung* und der feuilletonistischen Textanregung von Pirandello (aus dessen Terzetti) nicht über ihre harmlose Einfallsarmut hinwegtäuschen. Und Busonis schwierige problematische »nuova Commedia dell' Arte«, die immer ein Experiment, wenn auch ein sehr geistreiches bleiben wird? Die feenhaft-prunkvoll herausgeputzte »Turandot« machte man in strenger Regiekonvention fast zur großen Oper, und der persönlichkeitsbewußte Grandseigneur-»Arlecchino« spiegelte nur schwach den göttlich-unverschämten Leichtsinn seiner einstigen übermoralischen Hanswurstigkeit wider.
Schließlich versuchte *Ernst Křenek* als unentwegter programmatischer Neutöner vergeblich, die alte harmlose, bereits dreimal von Frhr. v. Seckendorff (1777), Karl Eberwein (1815), Eduard Lassen (1902) komponierte Goethesche Farce und Werther-Satire vom »Triumph der Empfindsamkeit« mit witzig-parodistischer, Rokoko und Jazzband stilvermischender Illustrativmusik zu einem hochnotpeinlichen Strafgericht über alle Gefühlsromantik umzuwerten. *Gustav Struck*

KÖLN: Nach einer mehr auf Äußerlichkeiten gerichteten Neuinszenierung von Carmen gab unsere Oper — wohl als letzte Kraftanstrengung dieser Spielzeit — eine würdige Darbietung der Iphigenie auf Tauris von Gluck in der Bühnenbearbeitung von R. Strauß, die nach der Alkestis von Wellesz besonders willkommen war. Neben der musikalischen Leitung *Eugen Szenkars* und der die Eumeniden-Szene eindrucksvoll gestaltenden Inszenierung des Generalintendanten *Fritz Remond* ist *Maria Bernhard-Ulbrich* in der Titelpartie mit Anerkennung zu nennen. Zum Gedenktage Carl Maria v. Webers wird man den Freischütz — ohne eigene Arbeit — mit »berühmten Gästen« aufführen.
Walther Jacobs

MANNHEIM: Aus monatelanger Lethargie hat sich das Institut zu einigen Taten aufgeschwungen. Richard Strauß' »Intermezzo«, viel umstritten und als Persönlichkeitsdokument dem Hader der Parteien ausgeliefert, wußte trotz allem, was man gegen die Publizierung und Fruktifizierung intimster Domestica sagen könnte, zu interessieren. Er ist eben doch ein unheimlicher Könner, dieser Richard Strauß, und gegen die Vitalität und das feurige Temperament seiner in berückende Orchesterfarben getauchten sinfonischen Zwischenspiele ist man einfach machtlos. Auf der Bühne rangen bei den bisherigen Aufführungen *Elisabeth Gritsch* und *Rose Pauly-Dreesen* um die Palme. Das Orchester führte mit liebevollem Schwung *Richard Lert*, leider etwas zu schwungvoll in seiner Liebe für den üppigen Straußschen Orchesterklang, so daß die Absicht des Komponisten, hier einmal einen neuartigen Versuch der Behandlung des rezitativischen Elements in der Oper zu introduzieren, zur Hälfte in dem stürmisch wogenden Orchester stecken blieb.
Ein Abend, der uns unter kapellmeisterlicher Führung *Max v. Schillings*' Richard Wagners »Parsifal« brachte, war voll edler Weihe und erhabener Würde. Der Künstler, der noch zu Füßen der alten Bayreuther, der Hermann Levi und Felix Mottl gesessen, brachte die herrliche Stimmung mit in unser altes Nationaltheater, die in dem Bayreuther Festspielhause aus einer Aufführung des Weihespiels emporstrebt. *Barbara Kemp* war die Kundry, wie man sie seit Anna Mildenburg nicht wieder so genial und hinreißend verkörpert je erlebt. Von unseren Kräften reichten *Wilhelm Fenten* und *Hans Bahling* an das Festspielmaß heran.
Carl Maria v. Webers zu gedenken, unternahm man eine Neubelebung des »Oberon«, indem man sich hierbei auf Gustav Mahlers vorsichtige und höchst pietätvolle Bearbeitung stützte. Will man dem Werk die Liebe der gegenwärtigen Generation erhalten, so müßte man außer schönen Dekorationen glänzende Sänger, überragende Sangesgrößen für Hüon und Rezia ins dramatische Treffen führen können. Aber auch ohne sich dieses seltenen

Besitzstandes rühmen zu können, ging *Richard Lert* mit eifriger Liebe ans Werk, um dem Genius der deutschen romantischen Oper auch seinerseits zu huldigen.

Wilhelm Bopp

MÜNCHEN: Nach langem, unbegreiflichem Zögern hat die Staatsoper das »Intermezzo« herausgebracht, reichlich spät für die Vaterstadt des Komponisten. Wie jedes Bühnenwerk von Richard Strauß hat auch diese bürgerliche Komödie das leidenschaftlichste Für und Wider hervorgerufen. Die prinzipiellen Gegner frohlocken über den »Gipfel der Geschmacklosigkeit« solch »ehelicher Indiskretionen«. Aber auch manchem Anhänger verursacht dieser »vielleicht allzu kühne Griff ins volle Menschenleben«, wie Strauß selbst sagt, nicht geringes Kopfzerbrechen. Wir können die Bedenken dieser überängstlichen Ethiker nicht teilen und meinen »Ei nun, er wagt's«. Gewiß, das »Intermezzo« ist kein letzter, höchster Strauß, aber echtester Strauß in der ganzen Fülle seiner naiven und liebenswürdigen Schöpfernatur. Ein kleines dramaturgisches Meisterwerk allein das Buch, bewundernswert die prägnante Fassung, die szenische Schlagkraft, die Treffsicherheit des Dialogs, die liebevoll kleinmalende Milieuschilderung. Die Musik geht ihre eigenen Wege. Sie sucht und findet, fast schon in klassischer Vollendung, einen neuen Stil der modernen Konversationsoper. Mit unnachahmlicher Virtuosität und Elastizität wird der musikalische Dialog geführt, farbig getönt und sprechend illustriert von dem hundertfältig differenzierten Orchester. Und dazu die Straußischen Lyrismen, wie sie namentlich in den sinfonischen Zwischenspielen aufblühen, die all das, was im drängenden Tempo des turbulenten Treibens dieser res domestica an Herzenstönen nur leise anklingen konnte, mit schwelgerischem Wohllaut breitausladend und gefühlsselig ausschwingen lassen. Die Aufführung bedeutet eine Ruhmestat unserer Oper. Sie war von letzter Vollkommenheit. *Hans Knappertsbusch* erwies sich wieder als prädestinierter Strauß-Dirigent. Unter ihm zog das Werk in einer Flüssigkeit und Leichtigkeit vorüber, in einer Sicherheit und Selbstverständlichkeit, daß einem die unerhörten Schwierigkeiten dieser Partitur auch nicht einen Augenblick zum Bewußtsein kamen. Eine unübertreffliche Dirigentenleistung. Ihr ebenbürtig war die Verkörperung der Christine durch *Elisabeth Feuge*. Sie speiste ihre Darstellung aus den Tiefen einer schönen Weiblichkeit, gab die leicht zu vergreifende Figur in einer Natürlichkeit und Anmut, trotz aller sprühenden Laune mit einer scheuen Zurückhaltung, daß die wärmste Menschlichkeit von ihr ausstrahlte. Es dürfte auf deutschen Bühnen nur ganz wenige geben, die es ihr in dieser Rolle gleichtun. Auch *Erik Wildhagen* nötigte hohe Achtung ab, wenngleich seinem Hofkapellmeister Storch eine schärfere Charakterzeichnung zu wünschen gewesen wäre. *Anna Frind* als Kammerjungfer blieb noch etwas im Stofflichen stecken. Die übrigen Mitwirkenden stellten sorgfältigst ausgearbeitete, lebensvolle Typen auf die Bühne und schlossen sich mit den Hauptdarstellern zu einem Ensemble zusammen, das in seiner freien Ungebundenheit und heiteren Bewegtheit überall die Meisterhand des Regisseurs *Max Hofmüller* verriet. Die Schöpfer des Bühnenbildes *Leo Pasetti* und *Adolf Linnebach* zeigten sich auf der Höhe ihres großen Könnens, und das Orchester war seinem Führer ein kongenialer Helfer. Der Erfolg: stürmisch.

Willy Krienitz

PARIS: Die Opernhäuser zeigen weiter stark geminderte Betriebsamkeit. Man sagt, der Grund hierfür sei in den ungeachtet des Programms immer glänzenden Einnahmen zu suchen. Die Opéra stellte Strauß' »Salome« heraus, die seit 1914 hier nicht mehr gespielt wurde. Webers 100. Todestag sollte durch eine »Freischütz«-Aufführung in der neuen wortgetreuen Übersetzung von André Cœuroy festlich begangen werden, die Feier ist aber auf den Oktober verschoben worden. — In der Opéra Comique hörte man »Scemo«, ein korsisches Drama von Ch. Méré, zu dem Alf. Bachelet die Musik geschrieben hat. — *Serge de Diaghilevs* »Ballets russes« zeigen sich diesmal auf der Sarah-Bernhardt-Bühne. Neben Werken ihrer früheren Programme wie Strawinskijs »Pulcinella«, Aurics »Matelots« brachten sie bisher eine einzige Neuigkeit heraus: »Romeo and Juliett« des Engländers *Constans Lambert*. Musik wie Ausstattung dieses Balletts riefen Tumult und Heiterkeit im Saal hervor. — Im Théâtre des Champs Elysées, dessen große Bühne seit einem Jahr in eine Musikhalle (!) umgewandelt ist, gelangte im Rahmen einer Eric Satie-Feier die dreiaktige Marionettenoper »Geneviève de Brabant« zur Aufführung, deren Dichtung von *Lucien Daudet* stammt.

J. G. Prod'homme

KONZERT

BERLIN: Die Todeszuckungen einer Konzertspielzeit mitzuerleben, ist nicht immer vergnüglich. In dieser Zeit, wo London und Paris sich an Musik nicht genug tun können, scheint sie in Berlin ziemlich abgedankt zu haben. Dabei aber wird immer der Schein aufrecht erhalten, als ob sie noch gar nicht tot sei. Gegen die Jahreszeit haben immerhin einige Menschen musiziert, die erwähnenswert sind. So begegnete mir *Haig Gudenian*, ein geborener, lange Zeit in Amerika ansässiger Armenier. Er pflegt die Gattung der orientalischen Musik, die als Spielerei schon abgewirtschaftet hat, mit dem Ernst eines Berufenen. Er komponiert und geigt. Sein von Sevcik gebildetes Spiel hat sich allmählich ganz auf sein eigenes Schaffen eingestellt. Das bringt eine neue Art der Tonerzeugung mit sich. Der Rhythmus ist frei, das Melodische oft rezitativisch, der Charakter der Musik dem Synagogalen nicht fern. Jedenfalls beansprucht er Aufmerksamkeit. Die *Novembergruppe* gibt dem Busoni-Schüler *Wladimir Vogel* Anlaß, seine Komposition für ein und zwei Klaviere vorzuführen. Musik eines Intellektuellen, der es sich gewiß nicht leicht macht. Dynamische Ströme, abseits aller Thematik, ziehen vorüber. Für den, der das Unmittelbare in der Kunst liebt, ist es schwer, dem Komponisten von ganzem Herzen zuzustimmen. Hoffen wir, daß es diesem unzweifelhaft tiefen, mit allen Ausdrucksmitteln vertrauten Wladimir Vogel gelingen wird, alle Hemmungen des Intellektuellen zu überwinden und zu einer Natur zu gelangen. Die *Ortsgruppe der I. G. N. M.* bietet Leichtentritt, Butting, Jarnach. Einen Abend, an dem alles Experimentelle ausgeschaltet ist, der aber in Jarnach die interessanteste Problemlösung findet. Die amerikanische Geigerin *Ruth Breton* macht durch ihr technisch unanfechtbares Spiel und die stilreine, wenn auch etwas blasse Darstellungsart ihrem Stamme alle Ehre; aber wenn eine *Edna Thomas* aus New Orleans Negerlieder singt, dann haben wir das Gefühl, diese Erzeugnisse rassiger Kunst waschecht dargeboten zu sehen. Sie ist einfach charmant.

Adolf Weißmann

DORTMUND: In unseren letzten Sinfoniekonzerten hatten wir noch zwei erfolgreiche Gastdirigenten: *Hermann Zilcher* (Würzburg), der eine eigene, glänzend gearbeitete, ernst erfühlte Sinfonie und die Ouvertüre zur »Verkauften Braut« von Smetana trefflich leitete, und *Eugen Papst*, von dem eine feine Lustspielouvertüre Sinigaglias und der Straußsche »Till Eulenspiegel« temperamentvoll nachgeschaffen wurden. Das *Havemann-Quartett* spielte Beethoven, drei Quartette, besonders in den langsamen Sätzen ertragreich. Den Abschluß bildete ein Brahms-Zyklus unter *Wilhelm Siebens* durchweg anregender Führung. *Mitja Nikisch*, *v. Szent-Györgyi* und *Carl Friedberg* waren die vortrefflichen Solisten. Letzterer interpretierte das B-dur-Konzert feinfühlig und virtuos zugleich. Überlegen trat der *Dortmunder Männergesangverein*, auch mit Neuschöpfungen von Senn und Neumann, sowie die mit ihm befreundete *Mühlauer Sängervereinigung* (Tirol) hervor. — Man scheint nun endlich (1926!) dem Bau einer städtischen Konzerthalle, der hier leider versäumt wurde, näherzutreten.

Theo Schäfer

DUISBURG: *Paul Scheinpflug*, von jeher bestrebt, in der Rhein-Ruhrgabelung dem Konzertleben durch Pionierarbeit für modernes Schaffen ein Gesicht des Fortschritts aufzudrücken, findet in seiner großen Gemeinde mit diesem Streben reges Verständnis. Durch die *Uraufführung* einer »Musik für Streichorchester« von *Richard Zöllner*, einem in München lebenden jungen Komponisten, stellte der rührige Dirigent noch unausgegorene Kunst heraus, die alle Positionen atonaler Zeichnung nutzt, um neue Farben- und Rhythmenwirkungen zustande zu bringen. Die kontrapunktische Streitsucht im Finale forderte fast zum Widerspruch heraus, während sich der Ariensatz gewinnender präsentierte. Auf kammermusikalischem Gebiet begegnete man einem Streichtrio in e-moll von *Hermann Kundigraber*. Das von *Hermann Grevesmühl*, *Fritz Hilbert* und *Arthur Franke* aus der Taufe gehobene Werk zeigt innerhalb des eng gezogenen klanglichen Rahmens neuartige Wirkungen von zwingendem Reiz. Die geschickte Eingliederung volkstümlicher Weisen steuert unter feiner Aussparung des seelischen Steigerungsmomentes über versonnene Lyrik zu starkem Kraftbewußtsein. Aus der großen Reihe von modernen Werken, die ihre Erstaufführung erlebten, seien genannt, die an witzigen Einfällen reiche, formal an Richard Straußens Stil gereifte Ouvertüre zu einem Puppenspiel von Hans Gál, Křeneks auf konventionelle Bindungen verzichtendes Konzert für Violine und Orchester, von *Alma Moodie*

mit staunenswerter Gedächtniskraft und Spielfrische beherrscht, Ravels »La Tzigane«, Honeggers »Pacific 231« und Strawinskijs fesselnde, dekorativ-schwungvolle »Pulcinella«-Suite. Weitere bemerkenswerte Neuheiten traten mit der poesiedurchtränkten Legende für großes Orchester von Karl Bleyle, Sträßers unbeschwerter, rheinisch-gefälliger 6. Sinfonie (unter Leitung des Komponisten), Kaminskis Introitus und Hymnus, Prokofieffs D-dur-Violinkonzert (*Josef Szigeti*), Rudi Stephans Musik für Violine und Orchester (*Grevesmühl*), Jan Ingenhovens geschickt eingefärbtem Bläser-Quintett, Otto Siegls originellem Streichquartett, Sekles' Miniaturen und Hindemiths Konzert für Cello und Orchester (*Franke*) in die Erscheinung. Die Bachsche h-moll-Messe (Solisten: *Lotte Leonard*, *Maria Philippi*, *Johannes Willy*, *August Richter*), ein Brahms-Abend (*Frederik Lamond*), ein gefälliges Klavierquintett von dem Düsseldorfer *Fritz Brandt* mit *Heinz Eccarius* am Flügel und Bruckners Achte schlossen u. a. den abwechslungsreichen, interessanten Darbietungsreigen. *Max Voigt*

FRANKFURT a. M.: Gegen Ende der Spielzeit kam man zur Auseinandersetzung mit repräsentativen Interpreten, die der vorigen Generation angehören. Die Musiker des *Rosé-Quartetts* und *Carl Friedberg* rechnen zu ihr nach Jahren, *Wilhelm Furtwängler* nach Anlage und entschiedenem Willen. Sie alle wurzeln in der Tradition des 19. Jahrhunderts: die ihnen die Konturen der Werke sichtbar noch vorzeichnet; ihnen allen ist darüber hinaus gemeinsam Absicht und Fähigkeit, in der Tradition ihr eigenes expressives Bedürfnis bestätigt zu bergen. Das prägt die Darbietungen noch auf ein weites Stück; die langsamen Tempi walten vor, die Liebe gilt der lyrischen Deutlichkeit der Details. Bezeichnend jedoch, und nicht nur individuell bezeichnend, wie bald sie sich differenzieren. Die Rosés, am sichersten der Tradition, haben sich einen Spätstil von distanzierter Objektivität auskristallisiert; sie arbeiten mit breiten Flächen und unterstellen den Klang stets und stets der Wertigkeit der Linien; verfügen frei und bewußt über jede Nuance, ohne das Ganze für Sekunden auch nur zu gefährden. Zwei Quintette von Mozart strahlten in unberührter Luzidität; der erste Satz des F-dur-Quintetts von Brahms gewann in der großartigen Disposition der Interpreten eine Steigerung, die in dem dünnen Stück kaum nur gedacht ist; vor dem Bruckner-Quintett gar wurde die Aufführung zur Kritik, deren Schärfe die Schärfe war, die das Werk und seine Risse vollendet sichtbar machte, jene durch die eigene Geschlossenheit im Kontrast noch vertiefend. *Ottmar Gerster* war als zweiter Bratschist ein besonders tüchtiger Helfer. Friedberg spielte mit *Klingler*, den er überlegen und unauffällig führte, die drei Violinsonaten von Brahms. Sein Spiel ist strengen Sinnes Gestaltung: geht aus auf die stereoskopisch-plastische Darstellung der thematischen Gestalten. Das Tempo — langsam, eine akustische Zeitlupe —, die Dynamik, auch der überfein registrierte Klang dienen, als wollte der Pianist durch die Genauigkeit der Vergrößerung die Umrisse der Werke bewahren, die langsam der freien Interpretation entschwinden. Dies Bewahrende des Willens und Vermögens, gedenk der gründenden Problematik der Aufgabe, ist von hoher geschichtlicher Dignität und zwingt unmittelbar. Bei Furtwängler vollends ist die bewahrende Intention bewußt freigesetzt. Sie prägt sich aus gerade in der scheinbaren Souveränität, kraft deren er das Werk neu anschaut: mit einem Werk in subjektiver Wahl von vorn beginnen, heißt heute bereits schon: das Recht der Interpretation auf Freiheit bewahren wollen. Inhaltlich sucht Furtwängler die sinkenden Gehalte der Tradition aus der Stärke des eigenen Wesens wiederherzustellen; die Tradition zu retten, indem er sich ihr entzieht. Der erste Satz von Bruckners Romantischer erscheint nicht im üblichen alla breve, sondern zu Vierteln verbreitert; und gewinnt nochmals die feierliche Macht, die beim Werk zu blassen beginnt. Der Klang des Meistersingervorspiels dehnt sich in ungewohnten Schwellungen; und wieder leuchtet frisch sein Glanz. Der »Eulenspiegel«, sonst Paradestück der orchestralen Farben, wird zum Spielrondo verlorener Zeit, in behaglicher Grazie; und zeigt erst wahrhaft die melancholische Lustigkeit seines Psychologismus. So zaubert Furtwängler Vergangenes zur Gegenwart, indem er es aufsteigen läßt aus seinem Selbst. — Den Meister und das ebenbürtige *Berliner Philharmonische Orchester* belohnte jubelnder Beifall. Er hatte eindringlich demonstriert, wie weit die Fähigkeit der Person reicht, dem geschichtlichen Gang in Existenz sich entgegenzustellen. Aber auch: daß gerade jener Widerstand die Macht der Geschichte bestätigt, weil ihr Gang allein den ungebundenen Einsatz der Person erzwingt, die zur Zeit einer realeren Tradition von ihr umhüllt wäre.

Theodor Wiesengrund-Adorno

HAMBURG: Eine Nachlese aus den Konzertanhängseln des verklingenden Jahres ist nicht ergiebig. Außer den (längst in die Ferien gegangenen) Philharmonischen Konzerten, 14 insgesamt, unter *Muck* und *Papst* (Chor) und der wichtigen Parallelreihe unter Papst wird der nächste Winter hier nur die (mit Zulauf bedachten) Konzerte *Furtwänglers* (mit dem Berliner Orchester) und die Konzerte *Brechers* aus Leipzig als Sinfonieabende aufweisen. *Werner Wolff* sieht sich, mangelnden Zuspruchs wegen, genötigt, auf die Position des Sinfoniekonzert-»Unternehmers« zu verzichten. Daß der Winter, drei Jahrzehnte nach Bruckners Tode, allein bei Muck drei Sinfonien des Meisters bringen wird, ist bemerkenswert. Keußlers d-moll-Sinfonie soll am Ende dieses Jahres uraufgeführt werden. Schreker (»Infantin«-Suite), Prokofieff (Suite »Drei Orangen«) und Debussy (»Iberia«-Suite) verheißt Brecher. Bei Sittard (Michaelischor) wird auch Händels »Salomo« sein. Den Schluß der laufenden Spielzeit illustrierte noch belangvoll die Geigerin *Ruth Breton*, und nach langer Pause kündigt sich *Weingartner* mit dem Wiener-Orchester an, um den Schlußstein zu setzen für den betriebsamen Winter mit wenig vorteilhafter Auslese. *Wilhelm Zinne*

HEIDELBERG: Das 6. *Deutsche Brahms-Fest* darf als stolzer Höhepunkt deutschen Musiklebens gelten. Im Mittelpunkt des Festes stand *Furtwängler* mit den *Berliner Philharmonikern*. Tiefschürfend ist er in das Wesen eines jeden Kunstwerkes eingedrungen, das er nachschaffend nur im Sinne des Komponisten der Hörerschaft vermittelt. Ausführende und Publikum beherrscht er mit suggestiver Gewalt. Zweifellos steht seinem Herzen Brahms sehr nahe. Mit dem Requiem begann das Fest; den Chor stellten der *Bach-Verein Heidelberg* und der *Musikverein Mannheim*. *J. v. Raatz-Brockmann* sang die Baßsoli, im ersten Konzert in den mehr dramatischen Partien etwas robust zugreifend, im zweiten dagegen tadellos. Die gottbegnadete *Lotte Leonard* vertrat die Sopranpartie, rein im Ton, seelenvoll im Ausdruck. Der Totaleindruck des Requiems war unbeschreiblich. Der Sonntagvormittag führte die Festteilnehmer auf das »Heidelberger Schloß«, wo im Schloßhofe unter Dr. *Poppens* Führung Frauenchöre a cappella (aus op. 44) und solche mit Begleitung von 2 Hörnern und Harfe (op. 17), ferner drei Männerchöre (aus op. 41) und aus der Serenade op. 16 Scherzo, Menuett und Rondo vorgetragen wurden. Die Befürchtung, der Chorklang würde im Freien beeinträchtigt werden, erwies sich als unbegründet. Die romantische Umrahmung erhöhte die Stimmung. Aus dem Grün der Bäume und Sträucher lugten neugierig die Amseln und Finken, leise plätscherten die Wässerlein — — ein nicht alltäglicher Konzertraum! Zwei Orchesterkonzerte vermittelten die 3. und 1. Sinfonie, das Doppelkonzert mit *Adolf Busch* und *Paul Grümmer*, die Haydn-Variationen, das Klavierkonzert in B-dur (*Elli Ney*) und die akademische Festouvertüre. Es ist überflüssig, Worte des Lobes auszusprechen über das Orchester und die Solisten; die Vorträge waren schlechthin vollendet. Furtwängler konnte sich den Abgang vom Dirigentenpult nur dadurch ermöglichen, daß er durch drei ungarische Tänze die tosenden Wogen der Menge einigermaßen glättete. Exquisite Gaben in einem zweiten Morgenkonzert bot *Peter Raabe* mit seinem a cappella-Chor aus Aachen: ernste und heitere Lieder für gemischte Stimmen. Dazwischen erfreute *Lula Myß-Gmeiner* mit kaum zu überbietendem technischen Können durch kostbarste Liederperlen. Doch wollte mir scheinen, als käme der »göttliche Funke« nicht restlos zu seiner alten Leuchtkraft. Am Flügel waltete *Eduard Behm* seines Amtes als Poet. Die Kammermusik bestritt das *Busch-Quartett*, dem sich *Karl Schütte* (Klarinette) und *Phil. Haaß* (2. Bratsche) anschlossen. Zur Wiedergabe gelangten das Klarinettenquintett op. 115 und das G-dur-Quintett op. 111, zwischen beiden die F-dur-Sonate für Violoncello und Klavier, letztere von Grümmer und Elli Ney geist- und seelenvoll interpretiert. *Karl Aug. Krauß*

JENA: Die 10. Wiederkehr von *Max Regers* Todestag nahm die akademische Konzert-Kommission zum Anlaß, des großen Jenaer Bürgers in einem dreitägigen *Musikfest* zu gedenken. Am ersten Abend brachte das *Busch-Quartett* op. 74, d-moll und op. 109, Es-dur in einer bei ihm selbstverständlichen, unvergleichlich eindrucksvollen Wiedergabe. *Fritz Heitmann* setzte sich mit gutem Gelingen für op. 33, Orgelsonate fis-moll und op. 135, Fantasie und Fuge d-moll ein. Dazwischen spielte er das Kyrie aus op. 59, einige Choralvorspiele und die Fantasie über »Halleluja! Gott zu loben, bleibe meine Seelenfreud'«. Wenn er auch die technischen Hilfsmittel unserer neuen Orgel nicht immer restlos ausnutzte, so hinterließ doch auch dieses Konzert bei den Hörern einen nachhaltigen Eindruck. Der Höhepunkt

des Festes — wenn man von *einem* überhaupt sprechen kann — war das f-moll-Konzert, das in *Edwin Fischer* den berufensten Interpreten hatte. Das *Erfurter Stadttheater-Orchester* unterstützte ihn recht wirkungsvoll unter dem Universitätsmusikdirektor *Rudolf Volkmann*. Es folgten noch die entzückenden Mozart-Variationen und die Böcklin-Suite. Die Veranstaltung zählt mit zu den bedeutendsten musikalischen Ereignissen des vergangenen Winters.
Werner Neumann

KASSEL: Zwei Glanzpunkte gaben der langsam verebbenden Konzertflut unerwartete Festesstimmung: das beifallsumtoste *Furtwängler*-Gastspiel mit den *Berliner Philharmonikern* und das Karfreitagkonzert, das, zweimal sehr stark besucht unter Prof. *Rinkens*, mit *Günther Ramin* und *Heinrich Möller* an der Orgel, *Lehrergesangverein* und *Konzertchor* zu ergreifend-eindringlicher und großzügiger Wiedergabe von Schützens einfach-monumentaler Matthäus-Passion und Schuberts lieblicher Deutscher Messe beflügelte. Der *Oratorienverein* (unter *Hallwachs*) gab Haydns Schöpfung und Mozarts Requiem Feierlichkeit und Weihe. *Robert Laugs* brachte in zwei weiteren Stammkonzerten der *Staatlichen Kapelle* neben Brahms' Vierter und Strauß' »Tod und Verklärung« die klangvoll-imposante, aber in äußerlichen Wirkungen sich erschöpfende zweite Es-dur-Sinfonie von dem Wiener *Franz Schmidt* und die als Talentprobe eines Autodidakten bedeutsamen, wenn auch noch jugendlich unkonzentrierten »Sinfonischen Variationen über ein böhmisches Volkslied« von *Hans Oskar Hiege*, in den Morgenkonzerten neben Glucks interessanten Don Juan-Ballett, Cherubinis Anacreon. Alte, biegsam-flüssige konzertante Cembalokunst (Telemann, Händel, Paradisi, Scheidt, Couperin) offenbarte *Li Stadelmann* am Karl Maendler-Schramm-Instrument. Die souveräne Bravour *Jos. Pembaurs*, die reifende Virtuosität seines Schülers *Rich. Laugs* und die klassisch-romantische Formstrenge *Ludwig Kaisers* (Brahms-Konzert d-moll), der zusammen mit *Lohmann* (Klarinette) und *Bender* (Cello) auch der vernachlässigten Kammermusik mit intimen Trios (Beethoven, Brahms und einer schwermütigen, regerisch empfundenen Sonate v. H. O. Hiege) nachhalf, belebten das pianistische Kampffeld. Mit zwei eigenen Liederabenden trat *Eugen Bodart*, ein begabter und hoffnungsvoller Pfitzner-Schüler, hervor.
Gustav Struck

KÖLN: In einem letzten Sinfoniekonzert brachte *Hermann Abendroth* noch die *Uraufführung* eines neuen Klavierkonzertes (Werk 47) von *Hermann Unger* mit *Karl Delseit* als Solisten. Es ist ein echt kammermusikalisches Konzert, und Unger hat so viel Einfälle, daß er sich von der schärferen Tonart der Hindemith und Prokofieff nicht ins Schlepptau zu nehmen lassen braucht. Nach einem improvisierenden, bizarren ersten Satz gelangt ein Largo und ein flottes Rondo auch zu tieferer Verarbeitung des thematischen Gehalts.
Walther Jacobs

LENINGRAD: Auf die deutschen Gastdirigenten folgten die Franzosen: *Monté*, *Vienères* mit französischer moderner Musik. Dann kam wieder *Stiedry* und brachte diesmal etwas sehr Interessantes: Strawinskijs »Heiligen Frühling«, ein eminent schweres, aber geniales und kraftvolles Werk. Der auf Stiedry folgende *Weingartner* stellte alles bis dahin Gebotene in den Schatten. Man kam nach langer Zeit dazu, die Werke als solche selbst zu genießen und nicht die Dirigenten in den Werken, die durch ihr Gebaren am Dirigentenpult die Aufmerksamkeit der Zuhörer vom Werk auf sich lenken und dadurch bekanntlich der Masse imponieren. Als Komponist lernten wir Weingartner in seiner 5. Sinfonie kennen, einem interessanten Werk, das aber Wagner nicht verleugnet.
Von Solisten besuchte uns nach langer Zeit *Gottfried Galston* und zeigte in einer Reihe von Konzerten, daß er der frühere geblieben, nur etwas unruhig und unregelmäßig in seiner Ausführung geworden ist, was aber keineswegs dem Interesse an seinem Spiel Abbruch tut. Ein Gitarrenkünstler *Segovia* machte uns mit der einschlägigen Literatur bekannt und bewies, daß man auch Bach auf diesem Instrument spielen kann, wenn man es so beherrscht wie Segovia. Jedenfalls war das, was er leistete, einzig in seiner Art. Als letzter erschien *Huberman* und schloß damit glänzend den Reigen der Solisten. Zu seinem ungeheuren Erfolg trug nicht zum wenigsten sein Begleiter *Siegfried Schulz* aus Wien bei, der Meisterhaftes leistete.
R. Bertoldy

MANNHEIM: Der Ausklang der Konzertzeit brachte uns noch manches Wertvolle und Fesselnde. Das um *Adolf Busch* gruppierte Streichquartett erfreute mit wahrhaft beglückenden Gaben. *Wilhelm Furtwängler* kam mit seinen *Berliner Philharmonikern*

und präsentierte Beethovens erste Sinfonie, die Vierte von Anton Bruckner und das Meistersingervorspiel. Letzteres Stück sollte durch einen Ukas des Reichskunstwarts einmal für längere Zeit aus dem Konzertsaal verbannt werden. Wir lieben es als Kunstwerk, als Einleitung zu den »Meistersingern« über alle Maßen. Aber im Konzertsaal dünkt uns dieses Wühlen in C-dur-Fortissimi nachgerade odios. Beethovens Erstling wurde von dem feinfühligen Dirigenten äußerst subtil, fast etwas zu raffiniert in der Auslegung angefaßt. Und Bruckners romantische Sinfonie ward so fein poliert, daß alle Brucknerschen Ecken und Kanten fast gänzlich verschwanden. Offen gestanden ist uns ein Bruckner, bei dem man noch diese gewissen zyklopischen Rauheiten spürt, doch lieber. Aber Furtwängler hat als Orchesterführer eine Überzeugungsgewalt, einen Magnetismus der Berückung, dem man sich schwerlich entziehen kann.

Bei einem *Franz Schubert-Fest*, das der Verband der Musiklehrkräfte Mannheim-Ludwigshafen an einigen Abenden erklingen ließ, gewann man eine Revue der hierselbst öffentlich tätigen Kräfte. Außer dem *Max Kergl-Quartett*, das später noch in einem Beethoven-Abend Zeugnis seines ernsten und erfolgreichen Strebens geben konnte, zogen bei diesen Franz Schubert gewidmeten Veranstaltungen vorüber die Gesangskräfte *Lisa Brechter*, *Wilhelm Fenten* und *Fritz Seefried*, die Pianisten *Hans* und *Lene Bruch*, *Hermann Oehler* und *Max Sinzheimer*, die Violinisten *Richard Hesse* und *Lene Hesse-Sinzheimer*. Die ersten Bläser des Nationaltheaterorchesters unterstützten das heimische Streichquartett, das außer dem Führer *Max Kergl* die Herren *Bernhard Conradi*, den trefflichen Bratschisten *Franz Neumaier* und den urmusikalischen Violoncellisten *Carl Müller* in sich schließt.

In dem benachbarten Ludwigshafen a. Rh. wirkt in verdienstvoller Weise als Chorleiter und Tonsetzer *Carl Blatter*. In kirchlichen Chorkompositionen erstrebt er mit Glück eine persönliche Note; in einem »Ostergesang«, Goethes erstem Faustdrama entnommen, läßt ein mit kundiger Hand gestalteter, qualitätvoller Chorsatz aufhorchen. *Wilhelm Bopp*

MÜNCHEN: Die abflauende Saison erreichte noch einmal eine stolze Höhe mit einer Geist und Form erschöpfend ausdeutenden, strichlosen Aufführung der h-moll-Messe von Bach durch den *Lehrergesangverein* und die *Musikalische Akademie* unter *Knappertsbusch* und mit den beglückenden Kammermusikabenden des *Busch-Quartetts*, das u. a. das Klavierquintett c-moll op. 35 von *Adolf Busch* zur *Uraufführung* brachte, ein in seinem Gehalte nicht eben schwerwiegendes, aber gewandt geschriebenes, sympathisches Werk. Auf Einladung des opferfreudigen Leiters der Süddeutschen Konzertdirektion Arnold Clement veranstaltete der Tonkünstlerverein unter der künstlerischen Gesamtleitung seines ersten Vorsitzenden *H. W. v. Waltershausen* eine *Tonkünstlerwoche*, die mit sechs Konzerten (Kammermusik, Klavier, Lieder) einen Überblick über das Schaffen der zeitgenössischen Münchener Komponisten bieten sollte. Naturgemäß fand sich in der Fülle des Gebotenen (zirka 50 Werke, zumeist aus dem Manuskript) manches Schwache und unpersönliche Mittelgut, aber auch einzelnes Starke und Zukunftweisende. Auf jeden Fall ließ diese Tonkünstlerwoche erkennen, wie sich unter den Münchener Komponisten ein frisches, triebkräftiges Leben regt, wie vor allem einige nicht gewöhnliche Begabungen der jüngeren Generation verheißungsvoll zum Licht drängen. *Willy Krienitz*

NEHEIM: Unter der tatkräftigen und zielbewußten Leitung von *Georg Nellius* gab der Musikverein Neheim-Hüsten sein erstes *Sauerländisches Musikfest*, das ganz dem Andenken Beethovens gewidmet war. Man hörte das feine Zusammenspiel und den gereiften Vortrag des *Leipziger Gewandhausquartetts*, das Trio in C-dur für 2 Oboen und englisch Horn (*Karl Philipp*, *Karl Güntzel*, *Bruno Lehmann*) und das Quintett für Pianoforte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott in Es-dur (*Karl Philipp*, *Alfred Neudel*, *Karl Schäfer*, *Richard Thomas*). Der zweite Abend brachte als Hauptwerke das Es-dur-Klavierkonzert, mit überlegener Technik in durchgeistigter Art von *Kurt Schubert* vorgetragen, und die »Neunte«, vom *Dortmunder Philharmonischen Orchester* unter Nellius gespielt, der mit starker Gestaltungskraft dirigierte und es auch verstand, den gut gebildeten Chor zu höchster Leistung mitzureißen. Beethovens Missa solemnis schließlich erklang am dritten Tage. Das Dr. *v. Zeuner-Rosenthal Vokalquartett* aus Leipzig, das auch in der »Neunten« das Soloquartett anerkennenswert durchführte, zeigte sich von der besten Seite. Das dreitägige Musikfest erbrachte einen vollen künstlerischen Erfolg, den die Leitung, G. Nellius, in vollberechtigter Weise auf ihre Plusseite

buchen darf. — Erwähnt sei noch, daß die bekanntesten gemischten Chöre und Oratorienvereine des Sauerlandes sich zu einem Verbande zusammengeschlossen haben, um in größeren Abständen die Veranstaltung solcher Musikfeste, in verschiedenen Orten wechselnd, zu ermöglichen. *Wilhelm Schnippering*

PARIS: Die großen Sinfoniekonzerte hatten ihr Programm zu Ostern beendet. Die Colonnes veranstalteten ein Konzert, das sich zum großen Teil aus Kompositionen der modernen griechischen Schule (Poniridy, Petridis, Kalomiris, Levidis) zusammensetzte. Ihr Kammerorchester brachte Werke von *Saminskij* (am Pult), Krein, Richard Hammond, Louis Gruenberg, Ernest Foch. — Von fremden Dirigenten waren *Hermann Abendroth* gekommen, der sich an der Spitze des *Orchestre philharmonique* feiern ließ. Man bedauerte nur, daß diese Kapellmeisterautorität den Parisern nicht ein paar neue Werke vermittelte. *Van Anrooy* dirigierte zweimal sein Haag-Orchester »Resdentic-Orkest«; er führte Respighis »Fontana di Roma« und »Impressions du Sud« von Brucken-Fock auf. *Kussewitzkij*, aus Amerika zurückgekehrt, hat mit einem Zyklus von vier Konzerten begonnen, in bunter Reihenfolge von klassischen und modernen Werken; sein erstes machte mit einer »Musique pour le théâtre« des Amerikaners *Copland* bekannt, das mit Vivaldis Concerto in e-moll heftig kontrastierte. An seinem zweiten Abend ließ er ein vom Komponisten gespieltes Konzert von *Tansman* hören, eine Sonate von Gaillard, von Steinberg für Orchester bearbeitet, und unschuldige »Jeux en plein air« von Fräulein G. Tailleferre. — *Straram* beendete mit Prokofieffs 2. Sinfonie, Debussys »La Mer«, einem Liszt-Konzert mit *Horowitz* seine Serie von 12 Konzerten. — Der skandinavische Dirigent *Olaf Kielland* führte mit dem Orchester des Conservatoire eine Sinfonie von Svendsen auf. — Die *Straßburger Philharmonie* erschien unter *Montfeuillard* in der Opéra. Hier hatte man Gelegenheit, Bachs »Brandenburgisches Konzert« durch *Cortot*, *Thibaud* und *Gaubert* zu hören. — Die Société indépendant (S. M. I.) widmete einen ihrer letzten Abende amerikanischer Musik (Thomsen, Elwell, Copland, Antheil, Chanler). — *Benois-Kousnetzoff* und *Joachim Nin* veranstalteten ein sehr interessantes Konzert mit spanischer Musik volkstümlichen und klassischen Charakters, die Société de Musicologie einen Abend mit historischen Werken aus dem 12. bis 17. Jahrhundert, französische, deutsche, englische, spanische, italienische Werke: Chansons »Tuba gallicalis« (für drei Posaunen), »Danceries« von Cl. Gervaise, eine Arie aus der Kantate »Bekehrung« von Heinr. Albert, eine Arie aus »Il pomo d'oro« von Cesti und so weiter. Die Société de chant classique führte mit dem Chor *Amicitia* unter *Gabriel Pierné* Haydns »Le Retour de Tobie« wohl das erstemal in Frankreich auf. Leider ist die Übersetzung des Textes sehr schlecht und die Begleitung wurde nur durch das Klavier gegeben. *J. G. Prod'homme*

RUDOLSTADT: Das 2. Historische Musikfest war durchpulst von künstlerischer Lebendigkeit. Chor-, Kammermusik- und Orchesterwerke Rudolstädter Meister vom 17. Jahrhundert bis zur Goethe-Zeit waren von *Ernst Wollong* nach den Grundsätzen seiner »Einheitsprogramme«, die er praktisch in seinen »Deutschen Musikabenden« durchführt, zusammengetragen. Diese Einheitsprogramme führen mitten ins deutsche Kulturleben hinein, in die Geistesströmungen deutscher Kulturepochen. Das erste Konzert in der Stadtkirche brachte alte Pfingstkantaten für Solostimmen, Chor, Violinen mit Basso continuo. *Erlebachs* (1657—1714) Kantate »Lobe den Herrn« wirkte in ihrer zeitlichen Stilisierung mehr gemacht als unmittelbar empfunden. Einen Gewinn für den heutigen Kantatengesang bedeutet *Georg Gebels* (1709—1753) Musik »Und als der Tag der Pfingsten erfüllet war«. Obligate Flöte und Oboe beleben das Klangbild. Als gleichwertiges Seitenstück erwies sich *Max Eberweins* Kantate »Heilig ist der Herr«. Dieser Rudolstädter Komponist reicht schon in die spätere Zeit hinein (1775—1831) und zeigt sich beeinflußt von Haydn und Beethoven. Er war in seinem Wirken ein fortschrittlich gerichteter Musiker, der Beethovens Sinfonien kurz nach ihrem Erscheinen, sogar die Neunte, der Haydns Oratorien und Webers »Freischütz« zur Aufführung brachte.

Das zweite Konzert ließ den großen Rokokosaal der Heidecksburg im Scheine von vierhundert Kerzen erstrahlen. Es gab ein »collegium musicum am Rudolstädter Hofe zur Goethe-Zeit«. So ähnlich mögen die Familienfeste des fürstlich thüringischen Hofes verlaufen sein, bei denen Festspiele in Form von Serenaden, Pastorellen, Balletten aufgeführt wurden. Aus dem umfangreichen Programm seien genannt: die Gesänge von Erlebach aus der Sammlung »Harmonische Freude musikalischer Freunde« (1710). Wie feinnervig die

Deklamation des Komponisten ist! Die Sprachakzente sind so fein empfunden und werden so leicht beschwingt gehandhabt, dazu finden sie in der rhythmischen Gliederung der Melodie eine so feine Stütze, daß hier Forderungen für den Liedgesang erfüllt sind, die später vergessen und hernach wieder neu verkündet wurden. Von Gebel eine Partita für Cembalo, von *Christoph Foerster* (1653—1745) ein Trio interessierten. Ein Gewinn für den Konzertsaal ist zu buchen mit der Wiedergabe von Eberweins Quintettkonzert und vor allem mit einer Suite für Orchester von *Christian Gotthelf Scheinpflug* (1722—1770). Hier musizieren zum Streichorchester Flauto d'amore, Oboe, Fagott. Das zweite Konzert auf der Heidecksburg bescherte eine *Schiller-Goethe-Morgenfeier* im Stile einer Goetheschen Sonntagsmusik. Es erklangen Dichtungen von Schiller und Goethe in der Vertonung der Zeitgenossen Schubert, Curschmann, Reichardt, Zeller, Mendelssohn, Beethoven. Dazwischen gab man Bachs »Italienisches Konzert« vom Cembalo; die Liedbegleitung führte Wollong aus am Altwiener fünfpedaligen Flügel aus dem Schloßmuseum. Eine trefflich gelungene Aufführung von Händels »Jephtha« und als Schlußapotheose des Ganzen die Festmusik aus den Meistersingern beendeten das Musikfest, das Geist mit Gemüt verband. Besonders gedacht sei neben der großen Reihe der Solisten des Leiters: Ernst Wollong belebte alles mit seinem starken Temperament, dabei bedachtsam das Einzelne meisternd um der Wirkung des Ganzen willen. *Hans Sonderburg*

SAARBRÜCKEN: Unsere Stadt konnte in diesem Jahr den Reigen ihrer städtischen Sinfoniekonzerte mit drei Festkonzerten krönen, die als geschlossene Einheit unter dem Sammelbegriff »*Mittelrheinisches Musikfest*« Kunde von der inneren Verbundenheit des Saargebietes mit dem seine eigenen Grenzen umfassenden rheinischen Kulturgebiet geben sollten. Zwischen Trier, Koblenz und Saarbrücken alljährlich wechselnd, sind die Mittelrheinischen Musikfeste nach langer Pause seit 1925 wieder ins Leben gerufen worden. Künstlerisch band das diesjährige Fest klangvolle Namen der deutschen Musikgeschichte: wurzelte in Beethoven, dem Fundament aller abendländischen Musik des 19. und 20. Jahrhunderts, breitete seinen ersten Gipfel mit Bruckners erhabenem Tedeum, stieg hinab in die romantisch vielfältigen Gründe deutscher Seele, aus denen Hans Pfitzners große Kantate köstliche Schönheiten schöpft, und klang aus in dem riesenhaften Finale des Sinfonikers Beethoven. Dazwischen lagen Max Regers farbiges »Konzert im alten Stil« und das männlich-romantische Violinkonzert von Johannes Brahms wie zwei Kleinodien in strahlender Fassung. Der Festdirigent *Felix Lederer* begann mit der bis aufs feinste ausgearbeiteten Egmont-Ouvertüre. *Edwin Fischer*, der anschließend das Es-dur-Klavierkonzert von Beethoven spielte, betonte vor allem den heldisch-kämpferischen Charakter, den dieses Werk in ausgesprochenem Maße trägt. Dabei entfaltete er seine ganze tiefgründende Gestaltungskraft, die jedem Zuhörer zum Erlebnis werden mußte. Die folgende Erstaufführung von Max Regers »Konzert im alten Stil« wurde zu einer Glanzleistung des Orchesters. Die Reger-Pflege hat seit dem vorjährigen dreitägigen Max Reger-Fest in Saarbrücken einen Aufschwung genommen, wie kaum in einer anderen Stadt Deutschlands. So brachte uns die Aufführung des »Konzerts im alten Stil« eine weitere Ergänzung des Bildes, das wir in Saarbrücken vom Schaffen Regers bereits besitzen. Felix Lederer versenkte sich auch diesesMal mit wahrer Inbrunst in die Regersche Partitur und gestaltete das Werk in einer geradezu köstlichen Weise. Den grandiosen Abschluß fand das erste Festkonzert in Bruckners königlichem »Tedeum«. Die Geschlossenheit der Aufführung dieses Werkes durch Solisten, Chor und Orchester bedeutete zweifellos den maestosen Höhepunkt des ganzen Musikfestes. In *Lotte Leonard* (Sopran), *Ruth Arndt* (Alt), *Gunnar Graarud* (Tenor) und *Hermann Schey* (Baß) hatte man für das ganze Fest ein Solistenquartett zusammen, wie es in solcher Qualität und Gleichwertigkeit kaum vollkommener gewünscht werden konnte.

Der zweite Festabend stand unter dem Zeichen Hans Pfitzners, dessen große romantische Kantate »Von deutscher Seele« in einer vollendeten Aufführung zum erstenmal in Saarbrücken zum Klingen kam.

Am letzten Tage spielte *Adolf Busch* das D-dur-Violinkonzert von Brahms. Buschs Brahms-Auffassung kann nicht anders als klassisch bezeichnet werden. Mit Beethovens unvergleichlicher »Neunten« fand das Mittelrheinische Musikfest sein glanzvolles Ende.

Adolf Raskin

✶ ZEITGESCHICHTE ✶

NEUE OPERN

Georg Vollerthun arbeitet an einer heiteren Oper »Der Freikorporal«; das Textbuch hat *Rudolf Lothar* verfaßt.

OPERNSPIELPLAN

BERLIN: Die *Staatsoper* beabsichtigt, in der kommenden Saison *Arnold Schönbergs* »Gurrelieder« in einer szenischen Bearbeitung von *Franz Ludwig Hörth* zur *Uraufführung* zu bringen. — Gleichzeitig wurde *Kurt Weills* neue Oper »Palace Royale« (Text von Iwan Goll) zur *Uraufführung* angenommen.
Die Intendanz der *Städtischen Oper* teilt über ihre vorläufigen Pläne für die nächste Spielzeit folgendes mit: Als erste Neueinstudierung geht Mitte September »Fidelio« in vollkommener Neuausstattung durch Roller (Wien) in Szene. Daran schließt sich Anfang Oktober die Weber-Feier mit einer Einstudierung der »Euryanthe«. Hierauf folgt Puccinis »Turandot«. Zur *Uraufführung* ist bisher die Oper »Der feurige Engel« von Prokofieff erworben. An Neueinstudierung älterer Werke sind vorgesehen »Das Glöckchen des Eremiten«, »Lakmé«, »Don Carlos« von Verdi, »Der arme Heinrich« von Pfitzner, »Der Barbier von Bagdad« und »Hans Heiling«. Von Mozart wird »Figaros Hochzeit« durch *Walter* neu einstudiert, unter dessen Leitung im Frühjahr 1927 eine zyklische Zusammenfassung von Mozarts Werken erfolgen wird. Von Wagner sollen »Tannhäuser«, »Lohengrin« und »Der Ring« szenisch und musikalisch vollkommen erneuert werden.

BRÜSSEL: Im *Opernhaus* wurde *Nikolaus Tscherepnins* dreiaktige Oper »Der verzauberte Vogel« mit starkem Erfolg aufgeführt.

DORTMUND: Unter musikalischer Leitung von *Carl Wolfram* kamen in der *Städtischen Oper* im Lauf dieser Spielzeit an Novitäten zur Erstaufführung: »Der Dieb des Glücks« von Bernhard Schuster, »Das verfemte Lachen« von Fritz Cortolezis, »Das Fest des Lebens« (Uraufführung) von Wilhelm Mauke, »Die Trojaner« von Hector Berlioz (bearbeitet von Schillings).

HANNOVER: Die Oper hat *Joseph Mrazeks* »Herrn Dürers Bild« zur *Uraufführung* erworben.

KONZERTE

BERLIN: Die *Akademische Hochschule für Musik* brachte im Rahmen ihrer Weber-Feier am 5. Juni selten gehörte Werke des Meisters zu Gehör: Ouvertüre zur Oper »Peter Schmoll« und das Konzert für Fagott mit Begleitung des Orchesters.

INNSBRUCK: Die hier unlängst gegründete Chorvereinigung »Innsbrucker Kammerchor« unter Leitung von *Josef E. Plotner* will vornehmlich die alten Meister und in gleicher Weise zeitgenössische Musik pflegen. In den bisher veranstalteten fünf Konzerten kamen selten gehörte Vokal- und Instrumentalwerke von Senfl, Pachelbel, Kerll, Telemann, Schütz, Haßler, Bach, Reger und von jüngeren Komponisten Kaminski, Hindemith, Weismann u. a. zu Gehör.

* * *

Das *14. Deutsche Bach-Fest* findet in *Berlin* vom 30. September bis 3. Oktober d. Js. statt.
Die *Hamburger Philharmoniker* unternehmen diesen Sommer eine Tournée über *Skandinavien* nach *Island* unter Leitung des isländischen Dirigenten *Jón Leifs*. In annähernd zwanzig Konzerten werden die deutschen Meisterwerke von Händel bis zu den modernen Komponisten zu Gehör gelangen.
Hauseggers »Natursymphonie« erlebte im letzten Winter von großem Erfolg begleitete Aufführungen in Dresden, Düsseldorf, Leipzig und München und ist für die kommende Konzertzeit u. a. in *Duisburg*, *Wiesbaden* und vom *Pfalz-Orchester* zur Aufführung angenommen worden.

TAGESCHRONIK

Der preußische Kultusminister hat die nachstehende Verordnung erlassen: »Der Bund Deutscher Frauenvereine ist bei mir mit der Bitte vorstellig geworden, die *Frauen* in stärkerem Maße als bisher als *staatliche Musikberater* sowie als Mitglieder der bei den Provinzialschulkollegien gebildeten Prüfungsausschüsse für die staatliche Privatmusiklehrerprüfung zu berufen. Zur Begründung hat der Bund u. a. ausgeführt, daß der weitaus größte Teil des privaten Musikunterrichts der Jugend in weiblicher Hand liege, daß Frauen an der Vorbereitungsarbeit für die staatlichen Privatmusiklehrerprüfungen beteiligt seien, und daß es sich bei den Prüfungen meist um weibliche Prüflinge handle. Ich bin damit ein-

verstanden, wenn den Wünschen des Bundes Deutscher Frauenvereine nach Möglichkeit Rechnung getragen wird.«

Im Meistersaal zu *Berlin* fand die *Gründungsversammlung* des *Bundes Deutscher Musikpädagogen* statt. Zweck dieses Bundes ist: Wahrung der in der Reichsverfassung gewährleisteten Freiheit der Kunstlehre auf dem Sondergebiet der Musik, Vertretung der damit zusammenhängenden Interessen, Förderung aller Bestrebungen zur Vervollkommnung der musikalischen Bildung und Bekämpfung der Übelstände auf diesem Gebiete. Ordentliche Mitglieder können nur solche Musiker werden, die durch ihre Tätigkeit die musikalische Bildung wesentlich gefördert haben. Damit bekennt also der Bund seine Sonderstellung als Qualitätsverband. Den Vorstand bilden: *Wilhelm Klatte* (Berlin), *Robert Robitschek* (Berlin), *Max Donisch* (Berlin), *Heinrich Schulz* (Rostock), *Josef Haas* (München), *Ferdinand Pfohl* (Hamburg) und *Max Steinitzer* (Leipzig). Als Beisitzer fungieren *Alex v. Fielitz*, *Hugo Kaun*, *Carl Krebs*, *James Kwast*, *Mayer-Mahr* Frau *Käthe Ravoth*, für Köln *Abendroth*, für München *Walter Courvoisier* und *Siegmund v. Hausegger*, für Stuttgart *Wilhelm Kempff*, für Krefeld *Rudolf Siegel*, für Hamburg *Werner Wolff*. Den Aufnahme-Ausschuß bilden: *Rudolf Cahn-Speyer*, *Eduard Behm*, *Heinz Pringsheim* und *Karl Hallwachs* (Kassel).

In der jetzt wieder aufgetauchten Frage, ob Beibehaltung, ob Verlängerung unserer *dreißigjährigen Urheberrechts-Schutzfrist*, hat der gesamte deutsche Buchhandel in der Kantate-Versammlung seines Börsenvereins in Leipzig von neuem ein einmütiges Festhalten an der dreißigjährigen Schutzfrist ausgesprochen.

* * *

Busonis Drittelton-Harmonium. Ferruccio Busoni, der schon in dem »Entwurf einer neuen Ästhetik« im Jahre 1907 für ein Tonsystem mit Drittel- und Sechsteltönen eingetreten ist, hatte bereits in Amerika sich Zungenstimmen anfertigen lassen, auf denen Drittel- und Sechsteltöne dargestellt werden konnten. Diese Stimmen brachte er mit nach Deutschland und versuchte, hier Interessenten für sein Harmonium zu finden, für das er bereits geeignete Zungenstimmen besaß. Seine Ideen wurden erst in den letzten Jahren wieder aufgenommen. Mit Hilfe von Freunden der Busonischen Kunst wurde von der Firma *Schiedmayer* der Bau eines Drittelton-Harmoniums nach dem Entwurf Busonis in Angriff genommen. Busoni selbst konnte noch auf seinem Krankenlager Anweisungen für den Bau des Harmoniums geben. Auf Grund seiner Anregungen und Zeichnungen ist nunmehr von der Firma Schiedmayer ein völlig neues Instrument fertiggestellt worden, das genau den Forderungen Busonis nachkommt. Es enthält somit auf zwei Manualen die Reihe der Ganz- und Halbtöne und außerdem die Drittel- und Sechsteltöne. Das Instrument, das mit Hilfe von Freunden der Busonischen Kunst und mit Unterstützung der Firma Schiedmayer in vorbildlicher Form gebaut wurde, ist Eigentum der Hochschule für Musik.

Der Violinvirtuose *Herman Berkowski* (Berlin) hat nach langjährigen Versuchen einen neuartigen Violinbogen konstruiert, der es gestattet, auf einer Violine sämtliche Saiten des Instrumentes gleichzeitig anzustreichen und auszuhalten, d. h. mit einem Bogenstrich vierstimmig Akkorde mit gehaltenen Noten zu spielen. Der *Polyphonbogen* hat eine besondere Mechanik, die es während des Spieles gestattet, je nach Bedarf die Bogenhaare zu straffen oder zu entspannen. Eine ähnliche Form des Bogens ist aus alten Bildwerken bekannt, jedoch ist die alte Technik des akkordischen Spieles auf Streichinstrumenten in Vergessenheit geraten. Erst nach Erfindung dieses neuen Bogens werden uns alte Musikwerke erklärlich.

Am Himmelfahrtstage wurde in der *Klosterneuburger Stiftskirche* eine dem Andenken *Anton Bruckners* gewidmete *Gedenktafel* enthüllt. Die in Bronzeguß ausgeführte Porträtmedaille des Meisters ist eine Schöpfung des Wiener Bildhauers *Anton Rudolf Weinberger*.

Das *Musikgeschichtliche Museum Heyer* in Köln ist von der Stadt *Leipzig in Verbindung mit dem sächsischen Staat* angekauft worden.

Im Mai fand in *Stockholm* die feierliche Einweihung eines neuen *Konzerthauses* statt. Dieser Prachtbau, eine Schöpfung des schwedischen Architekten Professor *Tengbom*, enthält außer sieben kleineren, zwei große Konzertsäle, deren einer, im klassischen Stil, zweitausend Zuhörer faßt, während der andere, im Stil des Rokoko, für sechshundert Zuhörer Raum hat.

Die kürzlich von einem ausgedehnten Brande heimgesuchte *Pianofortefabrik Grotrian-Steinweg Nachf. in Braunschweig* hat die Arbeit in ihrem Betrieb bereits wieder aufgenommen, so daß die Fabrikation ohne wesentliche Unterbrechung weitergeführt werden kann. Der Schaden ist versichert.

Die *Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst*, ursprünglich auf den 8.—10. April d. J. festgesetzt (s. Näheres in Heft XVIII/6), ist auf den 27.—29. Juli 1926 verlegt worden.

* * *

Am 1. Juni d. J. jährte sich der Tag, an dem *vor 100 Jahren* in Gotha *Carl Bechstein* geboren wurde, der Begründer der weltberühmten Pianofortefabrik in Berlin. Die große Bedeutung dieses Mannes für uns Deutsche liegt nicht allein darin, daß er durch eigene Kraft aus allerkleinsten Anfängen heraus ein Werk geschaffen hat, das heute internationale Berühmtheit genießt und zu den ersten seiner Art in der ganzen Welt zählt. Sein Verdienst ist weit größer. Er gehört zu jenen Bahnbrechern des vergangenen Jahrhunderts, die aller Welt Achtung vor deutschem Können abgerungen und in hervorragender Weise ihren Anteil daran haben, daß der deutsche Klavierbau heut an der Spitze steht und den Weltmarkt beherrscht. Noch in den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts wagte kein deutscher Künstler, in deutschen Konzertsälen ein deutsches Instrument zu spielen. Heute findet kaum irgendwo in der Welt das Auftreten eines bedeutenderen Künstlers statt, wo nicht ein deutscher Konzertflügel begehrt wird und auch zur Stelle ist. Daß sich diese bedeutungsvolle Wandlung vollzogen hat, das ist — bei aller Hochachtung vor den Leistungen anderer — doch in erster Linie das auch von seinen früheren Berufsgenossen freudig anerkannte Verdienst Carl Bechsteins.*)

Am 10. Mai feierte Musikdirektor Professor *Max Stange* seinen *70. Geburtstag*. Jahrzehntelang wirkte er an der staatlichen Hochschule für Musik in Charlottenburg. Viele Jahre war er selbst ausübender Sänger, Leiter des Erkschen Männerchors, Bundeschormeister des Berliner und des Berlin-Brandenburgischen Provinzial-Sängerbundes. Auch ist er als Komponist hervorgetreten.

Der Musikgelehrte *Rudolf Schwartz* blickt am 1. Juli auf eine *25jährige Tätigkeit als Vorsteher der Musikbibliothek Peters in Leipzig* zurück. Seit dieser Zeit liegt auch die Schriftleitung des von der Bibliothek herausgegebenen Jahrbuches in seinen Händen, zu dem er selbst wertvolle Beiträge beigesteuert hat, unter anderem: Das erste deutsche Oratorium; zur Geschichte des Taktschlagens; zur Geschichte der liederlosen Zeit in Deutschland und aus jüngster Zeit: Die Frottole im 15. Jahrhundert. Das von ihm in jedem Jahrbuch gebotene »Verzeichnis der in allen Kulturländern erschienenen Bücher und Schriften über Musik« gehört ebenso wie der 1910 von ihm neu bearbeitete »Katalog der Musikbibliothek Peters« zum unentbehrlichen Rüstzeug jedes Musikwissenschaftlers. Die Besucher der Bibliothek schätzen in dem Jubilar den väterlichen Freund und allzeit hilfsbereiten Berater, der sein umfassendes Wissen niemanden vorenthält, der ihn um Rat angeht. In der Wissenschaft hat sein Name Weltruf.

Die Leipziger Pianofortefabrik von *Julius Feurich* konnte unlängst ihr *75jähriges Geschäftsjubiläum* begehen.

Im Herbst d. Js. feiert der *Dresdener Kreuzchor* und mit ihm die *Dresdener Kreuzschule* ihr *700jähriges Jubiläum*, das in den Tagen vom 8. bis 11. Oktober festlich begangen werden soll.

Die *Allgemeine Musikgesellschaft* in *Basel* feierte am 15. Mai das Fest ihres *50jährigen Bestehens*.

Der *Trierer Musikverein* konnte jüngst das Fest seines *80jährigen Bestehens* begehen.

Wilhelm Furtwängler wurde von der *Königlich Schwedischen Akademie der Musik* zum *Mitglied* erwählt.

Fritz Kreisler ist bei seinem ersten diesjährigen Konzert in der Pariser Großen Oper das *Offizierkreuz der Ehrenlegion* überreicht werden.

Julius Bittner wurde vom österreichischen Unterrichtsministerium zum *Professor* ernannt. Ferner wurden mit dem Titel Professor ausgezeichnet die beiden Lehrer am Konservatorium der Musik in Leipzig, *Walter Davisson* und *Otto Weinreich*, der Berliner Chorleiter und Pädagoge *Walter Moldenhauer* und die Kapellmeister *Hugo Reichenberger* und *Karl Alwin* an der Wiener Staatsoper.

Aus Anlaß des 50jährigen Bestehens des Magdeburger Stadttheaters hat der Magistrat der Stadt Magdeburg beschlossen, den 46 dienstältesten Mitgliedern des Städtischen Orchesters die Amtsbezeichnung »*Städtischer Kammermusiker*« beizulegen.

Als Nachfolger Hans Weisbachs ist *Richard Richter* aus Kiel zum *Städtischen Musikdirektor von Hagen i. W.* ernannt worden.

Zu *Oberspielleitern* wurden berufen: *Herbert Graf* (Münster i. W.) an das Breslauer Stadttheater; *Alexander Schum* an die vereinigten Stadttheater Duisburg-Bochum; *Hans Schüber* (*Erfurt*) an das Stadttheater in Osnabrück.

Als *erste Kapellmeister* wurden verpflichtet:

*) Die »*Musik*« wird im nächsten Heft ein Bild des hochverdienten Mannes veröffentlichen.

Klaus Nettstraeter (Königsberg) als Nachfolger Rottenbergs an die Oper in Frankfurt a. M.; *Paul Pella* (Münster) an die Dortmunder Oper; *Ludwig Leschetizky* (Chemnitz) an das Königsberger Opernhaus; *Eugen Mürl* (Würzburg) an das Stadttheater Bremerhaven; *Hanns Heinz Wolfram* (Darmstadt) an das Stadttheater in Bern.

Hermann Ambrosius wurde als Lehrer für Theorie an das Konservatorium der Musik in Leipzig berufen; *Paul Stolzenberg* als erster *Gesangslehrer* der Meisterklasse an das Sternsche Konservatorium in Berlin, *Walter Rehberg* (Heidelberg) als Lehrer für Klavierspiel an die Württembergische Hochschule für Musik in Stuttgart als Nachfolger Paul Otto Möckels.

Das *Neuyorker Sinfonieorchester* verpflichtete *Fritz Busch* für März 1927.

Lotte Leonard ist als erste deutsche Liedersängerin nach dem Kriege zu einer Tournee nach *Argentinien* und *Uruguay* eingeladen worden.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Dem *Liszt*-Porträt von Max Coschell liegt eine Radierung zugrunde, von deren visionärer Auffassung unsere Wiedergabe eine gute Vorstellung bietet, wie sie auch die weiche Tönung trotz der Verkleinerung trefflich veranschaulicht. Es wird der am Klavier sitzende, seinem eigenen Schaffen hingegebene Meister gezeigt, der nach innen schaut und Innerlichstes erfühlt. Alle Reize der Nadelarbeit aber klärt erst die Radierung selbst, die in schönem Druck beim Berliner Kunstverlag Wohlgemuth & Lissner erschienen ist.

AUS DEM VERLAG

Eines der ältesten Oratorien, *Giulio Carissimis* »Jephte«, ein Werk für vier Solostimmen, gemischten Chor, Orchester und Orgel, ist als *Klavierauszug* in der *Universal-Edition* (Wien) erschienen.

Das *Choralbuch* zu den Melodien für das evangelische Gesangbuch der Provinz Brandenburg von *Hermann Kawerau* erscheint demnächst bei *Ed. Bote & G. Bock, Berlin*, in neuer (8.) Auflage, mit Bemerkungen über Herkunft, Alter, Verfasser und Fundorte der Melodien von *P. Kleinert*.

Eine Bereicherung der Literatur für Streichorchester stellt die im Verlag *F. E. C. Leuckart in Leipzig* erschienene Serenade von *Richard Trunk* op. 55 dar, die bei ihren Erstaufführungen in München und Köln freudigst aufgenommen wurde.

TODESNACHRICHTEN

AACHEN: Der städtische Kapellmeister *Fritz Dietrich*, als Dirigent wie als Geiger gleich bedeutend, verstarb im 52. Lebensjahr.

ANSBACH: *Hans Koeßler* ist am 23. Mai hier nach einer Amputation des rechten Fußes gestorben, aufs treueste gepflegt von Frau Anna Dürr, in deren kleinen Gasthof er am 15. Dezember 1925 zurückgekehrt war, nachdem er dort bereits 1918—1920 eine Heimat gefunden hatte. Geboren am 1. Januar 1853 im Fichtelgebirge, war Koeßler, der übrigens ein Vetter Max Regers war, als einer der besten Schüler Rheinbergers 1883 an die Landesakademie nach Budapest gekommen, wo er als Theorielehrer ungemein geschätzt wurde. Zu seinen zahlreichen Schülern gehören Dohnányi, Bartók, Emmerich Kálmán, Erwin Lendvai. 1908 ging er in Pension, lebte dann an vielen Orten, längere Zeit auch in Berlin. Im September 1920 wurde er als Leiter einer Meisterklasse nach Budapest zurückgerufen und an seinem 70. Geburtstag hochgeehrt. Wie Brahms, mit dem er sehr befreundet war, pflegte er seine eigenen Werke lange zurückzuhalten, ehe er sie der Öffentlichkeit übergab. Besonderen Erfolg hatte er mit seiner Kammermusik; seine Oper »Der Münzenfranz« ist nur in Straßburg aufgeführt worden; die schöne volkstümliche Musik fiel dem nicht glücklichen Textbuch zum Opfer. Leider liegen zahlreiche ungedruckte Werke Koeßlers bei Freunden und Schülern. Er ist nicht dazu gekommen, ein Verzeichnis darüber aufzustellen und ein Testament zu machen. Noch in seinen letzten Stunden hat er davon gesprochen, daß seine Manuskripte und Briefe der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin anvertraut werden sollten. Diesen Wunsch hat er schon vor Jahren ausgesprochen und öfters wiederholt, als ich 1920 in Ansbach bei ihm weilte. Hoffentlich wird diesem Wunsch Rechnung getragen. *Wilhelm Altmann*

BERLIN: Kammersänger *Nikolaus Rothmühl* starb im Alter von 69 Jahren. Nach erfolgreicher Bühnenlaufbahn (kurze Zeit in Dresden und lange Jahre in Berlin) widmete sich Rothmühl ganz dem pädagogischen Beruf und wirkte seit 1901 als Leiter der Opernschule am Sternschen Konservatorium in Berlin. Zahlreiche Künstler von Ruf verdanken ihm ihre Ausbildung.

DETMOLD: Der Nestor der deutschen Theaterdirektoren, Geheimer Intendanzrat *A. Berthold* ist, 86jährig, verschieden.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet nach Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54, Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 9, Link-Straße 16, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester ohne Soloinstrumente

Erlebach, Ph. H.: Ouvertüren-Suiten C u. d f. Streicher, bearb. v. Max Seiffert. Kistner & Siegel, Leipzig.

Kempff, Wilh.: op. 19 Sinfonie Nr. 2 (d). Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ladmirault, Paul: La Brière. (Filmmusik). Buffet-Crampon, Paris.

Malipiero, Francesco: Pause del silentio. 7 symphon. Expressionen. Kl. Part. Wiener Philharmon. Verlag.

Nielsen, Carl: op. 50 Sinfonie Nr. 5. Borup, Kopenhagen.

Pillney, Karl Hermann (Köln): 2 Walzer-Suiten (noch ungedruckt).

Reznicek, E. N. v.: Traumspiel-Suite. Simrock, Berlin.

Saminskij, Lazare: Lamentation de Rachel. Ballet biblique. Suite. Senart, Paris.

b) Kammermusik

Bentzon, Jörgen: op. 3 Streichquartett; op. 7 Sonatine f. Fl., Klarin. u. Fag. Borup, Kopenhagen.

Cervetto: Douze Sonatines p. Vc. et Piano (L. Delune). Magazin mus., Paris.

Cleve, Halfden: op. 9 Quintett (Es) f. Pfte., 2 V., Br. u. Vc. nach dem Klav.-Konz. Nr. 3. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Förster, Christoph: Trio (B) f. 2 V., Vc. u. Cembalo (M. Seiffert). Kistner & Siegel, Leipzig.

Gebel, Georg: Trio-Sonaten F u. h f. 2 V. (Fl.), Vc. u. Cembalo (M. Seiffert). Kistner & Siegel, Leipzig.

Geierhaas, Gustav: Streichquartett (G). Kl. P. u. St. Tischer & Jagenberg, Köln.

Ghenovici, C.: Sonate p. Vcelle et Piano. Senart, Paris.

Greß, Richard (Tübingen): op. 29 Variationen u. Fuge üb. ein eigenes Thema f. Fag., Waldhorn, Klarin. u. Br. oder f. 2 Vc. u. 2 Br. (noch ungedruckt).

Homberg, J.: Sonate (C) p. Piano et Vcelle. Senart, Paris.

Kaminski, Heinr.: Quintett f. Klar., Horn, V., Br. u. Vc. Univers.-Edit., Wien.

Kornauth, Egon: op. 31 Kammermusik f. Fl., Ob., Klarin., Horn u. Streichquint. Doblinger, Wien.

Krieger, Joh. Phil.: op. 1 Nr. 3 Sonate (F) f. 2 V. m. ausges. Generalbaß (M. Seiffert). Kistner & Siegel, Leipzig.

Leborne, Fernand: Quintette p. Piano, 2 V., Alto et Vc. Evette & Schaeffer, Paris.

Raphael, Günter: op. 12 Nr. 2 Sonate (G) f. V. u. Pfte.; op. 13 Sonate (Es) f. Br. u. Pfte.; op. 14 Sonate (h) f. Vc. u. Pfte. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Weismann, Julius: op. 77 Trio f. Pfte., V. u. Vcell. Tischer & Jagenberg, Köln.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Bossi, C. Adolfo: Collection d'œuvres d'anciens maîtres adoptées à l'orgue moderne. Cranz, Leipzig.

Butting, Max: op. 31 Vier Klavierstücke. Univers.-Edition, Wien.

Caplet, André: Improvisations d'après »Le pain quotidien« p. Flûte (ou Vc. ou Clarin. ou Viol.) et Piano. Durand, Paris.

Dubois, Th.: Cantilène nuptiale p. V. et Orgue. Leduc, Paris.

Gretschaninoff, A.: op. 98 Kinderalbum f. Pfte. Benjamin, Hamburg.

Gruenberg, Louis: op. 26 Jazzettes. 3 Stücke f. V. u. Pfte. Univers.-Edition, Wien.

Honegger, Arthur: Concertino p. Piano et Orch. Senart, Paris.

Hoyer, Karl: op. 33 Variationen üb. ein geistl. Volkslied f. Org. Oppenheimer, Hameln.

Ibert, Jacques: Concerto p. Vcelle et Orch. d'instr. à vent. Heugel, Paris.

Kohn, Arthur: Präludium u. Fuge (a) f. Org. Doblinger, Wien.

Ludwig, Manfred: op. 16 Knospen. 5 Charakterstücke f. Pfte. Tischer & Jagenberg, Köln.

Müller, Sigfrid Walther: op. 9a Sonate f. Flötesolo. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Müller-Wendisch, Max: op. 10 Violinschule (3 Teile). Simrock, Berlin.

Palaschko, J.: op. 65 Für die Jugend. 12 leichte Stücke f. V. u. Pfte. Bosworth, Leipzig.

Perrachio, L.: Tre pezzi per Arpa. Ricordi, Milano.

Quef, Charles: Impressions religieuses. II. Vol. 26 pièces p. Harmonium. Enoch, Paris.

Raasted, N. O.: op. 48 11 Preludes f. Organ without Pedales. Borup, Kopenhagen.

Rathaus, Karol: op. 11 6 kleine Klavierstücke. Univers.-Edit., Wien.

Rorich, Karl: op. 73 Acht 3stimm. Inventionen f. Pfte. Cranz, Leipzig.

Staub, Victor: 20 Etudes p. Piano p. la main gauche. Heugel, Paris.

Strawinskij, Igor: Sérénade en la en 4 mouvements p. Piano. Russ. Musikverl., Berlin.

Urbantschitsch, Victor: Caprices mignons über ein Kinderlied f. Pfte. Doblinger, Wien.

Zandonai, R.: Serenata medioevale p. Vcello solista, 2 corni, arpa ed archi. Ricordi, Milano.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Castelnuovo-Tedesco, Mario: La Mandragola. Commedia musicale fiorentina. Univers.-Edit., Wien.

Delmas, Marc: La masque, roman venitien en 4 actes. Choudens, Paris.

Puccini, Giovanni: Turandot. Ricordi, Milano.

b) Sonstige Gesangsmusik

Böhme, Walther: op. 33 Die Jünger, Prolog und Szenen nach Worten der heiligen Schrift. Bellmann & Thümer, Waldheim i. Sa.

Borschein, Eduard: Vier Gesänge; 10 Gesänge nach Gedichten von R. M. Rilke; Elf Lieder nach Versen von St. George f. Singst. m. Pfte. Schott, Mainz.

Gernsheim, Willi: Sieben Klänge aus einem Frühling f. Ges. u. Klav. Tischer & Jagenberg, Köln.

Gläser, Paul: Gloria in excelsis deo f. gem. Chor. Kahnt, Leipzig.

Glossy, Blanka u. Haas, Robert: Zärtliche und scherzhafte Lieder aus galanter Zeit. Strache, Wien.

Haas, Joseph: op. 65 Unterwegs. 7 Gedichte von H. Hesse f. hohe Singst. u. Pfte. Schott, Mainz.

Hegar, Friedrich: Patriotische Kantate z. Feier des 600jähr. Bestehens der Schweiz. Eidgenossenschaft f. Chor a capp. od. mit Begl. Zürcher Liederbuchanstalt.

Hensel, Walther: Der Prager Spielmann. Ein Sing- u. Spielbüchlein. Stauda, Augsburg.

Kämpf, Karl: op. 64 Zwei Frauenchöre (Feierabend, Kuckuck) m. Pfte. Simrock, Berlin.

Kaminski, Heinr.: Magnificat f. Sopransolo, Solobratsche, Orch. u. kl. Frauenchor. Univers.-Edit., Wien.

Kauder, Hugo: 15 Lieder nach Otto v. Linde f. Ges. mit Pfte. Univers.-Edit., Wien.

Krička, Jaroslaw: op. 34 Versuchung in der Wüste. Kantate f. Soli, Chor, Orch. Hudebni Matice, Prag.

Lendvai, Erwin: op. 19 Neue Dichtung f. Männerchor. Heft 5. Schott, Mainz.

Mahler, Gust.: Sieben letzte Lieder m. Orch. Kl. Part. Wiener Philharm. Verlag.

Müller, Paul (Zürich): op. 11 Te deum f. Sopr. u. Baßsolo, Chor u. Orch. Schott, Mainz.

Orel, Anton: Romantische Lieder zur Laute zu singen. Vogelsang-Verlag, Wien.

Petyrek, Felix: Drei frohe geistl. Lieder aus Des Knaben Wunderhorn f. 4st. Frauenchor. Univers.-Edit., Wien.

Pilz, Joh. u. Wögerer, Viktor: Galante Lieder und Gedichte. Strache, Wien.

Richter, Rudolf: op. 3 Drei Lieder nach Ged. v. B. Elsinger Thonet mit Pfte. Doblinger, Wien.

Schäfer, Martin: Volkslieder aus dem Kinzigtale. Elwert, Marburg a. L.

Schenkin, A.: op. 11 Fünf Gedichte von Ch. Baudelaire f. Ges. m. Pfte. Univers.-Edit., Wien.

Schmidt, Karl: Kleine Legenden. 6 Gedichte von M. Windhorst f. Ges. m. Pfte. Coppenrath, Regensburg.

Stürmer, Bruno: op. 29 Vier ernste Gesänge; op. 33 Lieder der Landsknechte f. Männerchor. Schott, Mainz.

Weigl, Karl: op. 9 Fünf Gesänge aus Phantasus (Arno Holz) f. hohe St. m. Pfte.; op. 10 Fünf Lieder f. tiefere Frauenstimme; op. 12 Drei Mädchenlieder f. Ges. m. Pfte. Strache, Wien.

Weismann, Julius: op. 67 Fünf Lieder (Tagore) m. Pfte., V. u. Vc. Tischer & Jagenberg, Köln.

Wibral, Paul: Sechs Lieder f. Sopran u. Pfte. Tischer & Jagenberg, Köln.

Wohlgemut, Gust.: op. 58 Dem Andenken der Gefallenen Gem. Chor. O. Forberg, Leipzig.

Ziegler, Natalie v.: Drei Gesänge aus M. v. Webers Sonnenliedern f. Ges. m. Pfte. Hoffarth, Dresden.

III. BÜCHER

Aber, Adolf: Die Musik im Schauspiel. Geschichtliches u. Ästhetisches. M. Beck, Leipzig.

Altmann, Wilh.: Kurzgefaßtes Tonkünstlerlexikon — s. Frank, Paul.

Fraccaroli, Arnaldo: Giacomo Puccini. Sein Leben u. sein Werk. Deutsch v. H. R. Fleischmann. Stein-Verlag, Leipzig.

Frank, Paul: Kurzgefaßtes Tonkünstlerlexikon, neu bearb. v. W. Altmann, 12., sehr erweit. Aufl. (488 S.). Merseburger, Leipzig.

Guttmann, Oskar: Lehrbuch der modernen Operette. Reuß & Pollack, Berlin.

Kallenbach-Greller, Lotte: Grundriß einer Musikphilosophie, nebst krit. Darstellung des Buches von Paul Bekker »Von den Naturreichen des Klanges«. Raabe & Plothow, Berlin.

Keller, Otto: Die Operette in ihrer geschichtl. Entwicklung. Stein-Verlag, Leipzig.

Kickton, Erika: Was wissen wir über Musik? Merseburger, Leipzig.

Kienzl, Wilhelm: Meine Lebenswanderung. Erlebtes u. Erschautes. Engelhorn, Stuttgart.

Kurth, Ernst: Bruckner (2 Bde.). Max Hesse, Berlin.

Leipoldt, Friedr.: Stimme u. Sexualität. Dörffling u. Franke, Leipzig.

Mies, Paul: Noten und Bücher. Ein Wegweiser. Skizzen aus Geschichte u. Ästhetik der Musik. Tonger, Köln.

Moser, Hans Joachim: Die evangel. Kirchenmusik in volkst. Überblick. Engelhorn, Stuttgart.

Osthoff, Helmuth: Der Lautenist Santino Garsi da Parma. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 9, Link-Straße 16

Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

OPERNREGIE ALS WISSENSCHAFT

EIN VERSUCH IHRER THEORIE

VON

HERBERT GRAF-BRESLAU

Die in den letzten Jahren unaufhaltsam wachsende Bedeutung der Regie legt den Gedanken einer theoretisch-wissenschaftlichen Betrachtung ihrer jüngsten Form, der praktischen modernen *Opernregie*, nahe. Da die Überzeugung von der Notwendigkeit einer systematisch ausgebildeten Regie für die heutige Opernbühne allgemein geworden ist, dürfte auch einem Versuch, dieses Gebiet einer — aus der Praxis gewonnenen — theoretischen Gesamtbetrachtung zu unterziehen, seine innere Berechtigung nicht abgesprochen werden.

I. ALLGEMEINE THEATERWISSENSCHAFT

Seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts ist das Interesse am Theater in stetig ansteigendem Maße gewachsen. Die Zahl der Theatergründungen wurde immer größer und im gleichen Verhältnis die Zahl der Schriften über das Theater. Mit dem Anfang des 20. Jahrhunderts beginnt mit der stets anwachsenden Menge der Literatur auch eine Erweiterung des Gesichtskreises. Neben das bis dahin übliche Interesse an dem Theater als solchem, an seinen Faktoren, vor allem an der Person des Darstellers, treten höhere Bestrebungen: das Interesse an der gesamten Aufführung. Im Jahre 1902 beginnt in Berlin die neugegründete »Gesellschaft für Theatergeschichte« ihre Wirksamkeit durch Veröffentlichung ihrer »Schriften«,*) und die Zahl der übrigen theatergeschichtlichen Literatur steigt in größtem Maß. Aber erst im Jahre 1914 ist mit Max Hermanns »Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance« das erste Werk systematischer theaterwissenschaftlicher Arbeit erschienen. Freilich, wie größtenteils alles bisher Erschienene, nur für das Gebiet des Sprechtheaters. Während die Literatur für dieses Gebiet immer reicher wird, erscheint erst im Jahre 1918 das erste Werk für theaterwissenschaftliche Untersuchung der Oper: Ernst Lerts »Mozart auf dem Theater«.**) Diese Arbeit ist für das Gebiet der Opern-Theaterwissenschaft bahnbrechend. Zwar hat bisher noch niemand Ernst Lert Gefolgschaft geleistet, aber der Weg liegt frei.***)
Nun, trotz diesen Werken Hermanns und Lerts, welche die Grundlage der wissenschaftlichen Betrachtung des Sprechtheaters und der Oper bilden, herrscht auf dem weiten Gebiet im allgemeinen noch ein unermeßliches Chaos.

*) Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. Bd. I—XXXIII. Berlin 1902—1922. — Kleine Schriften der Ges. f. Theatergesch., Heft 1—5, 1906—1913.
**) Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin.
***) Ich habe im Vorjahr mit meiner noch ungedruckten Doktordissertation über »Richard Wagner als Regisseur«, aus deren einleitendem Teil auch die hiesigen Untersuchungen zum größten Teile stammen, versucht, dem Führer Lert nachzustreben.

Schon über die Grundbegriffe herrscht keine Klarheit: Dramaturgie, Regie, Inszenierung, Theatergeschichte, Theaterwissenschaft? Man kann sich heute, fast mit Recht, unter jedem dieser Begriffe mehrfaches denken. Hier ist also ein System dringendst notwendig.
Vor allem müssen wir das ganze Gebiet, dem die Regie und für unseren Fall speziell die Opernregie als ein Teil angehört, klar bezeichnen, und zwar als »*Theaterwissenschaft*«. (Der Begriff »Theatergeschichte« ist viel zu eng. Er verhält sich zu jenem wie z. B. die »Musikgeschichte« zur »Musikwissenschaft«.) Unter »Theaterwissenschaft« fassen wir alles zusammen, was 1. das Theaterstück und seinen Autor, 2. das Theaterinstitut selbst und 3. die Aufführung des Werkes auf dem Theater betrifft. Diese drei großen Einteilungsgruppen, deren Synthese den Begriff der »Kunst des Theaters« gibt, lassen sich vom praktischen wie theoretischen Standpunkt untersuchen, so daß sich etwa folgendes Schema für das gesamte Gebiet der Theaterwissenschaft ergibt.

Einteilung der Theaterwissenschaft

A. Praktische Theaterwissenschaft

»Die Kunst des Theaters.« {

I. *Das Werk und der Autor.*
1. in liter.- bzw. musikwissenschaftlicher Untersuchung;
2. Das Werk in dramaturgischer Untersuchung (»Dramaturgie«) — (Untersuchung von Stoff, Inhalt, Form des Werkes in bezug auf die Forderungen der Bühne. — Bühneneinrichtung usw.).

II. *Das Theaterinstitut.*
1. Die Faktoren:
   a) Theatergebäude.
   b) Orchester.
   (Die Faktoren der Regie) { c) Bühne (Dekoration, Licht).
   d) Darsteller (Solisten und Chor. — Faktoren ihres Wirkens: Sprache und Gesang, Spiel, Kostüm und Maske).
2. Theaterpolitik (Gesetze zur sozialen und wirtschaftlichen Stellung der Künstler usw.).

III. *Die Aufführung.*
1. Die Reproduktion durch das Theaterinstitut.
2. Die Wirkung auf das Publikum.

}

B. Theoretische Theaterwissenschaft

I. *Psychologie* }
II. *Ästhetik* } der drei Hauptgruppen einzeln und ihrer Synthese »Kunst des Theaters« als Ganzes.

Hiermit haben wir das Gebiet der »Theaterwissenschaft« zu gliedern versucht und kommen nun zur Betrachtung eines ihrer Faktoren, der Regie, und zwar für unseren Fall: speziell der Opernregie.

II. SYSTEMATISCHE THEORIE DER OPERNREGIE

Regisseur und Kapellmeister

Wir unterschieden bei der Untersuchung des Begriffs der »Kunst des Theaters« streng zwischen dem Werk in seiner Niederschrift einerseits und dem Theater, das aus den zur Aufführung bereiten Faktoren besteht, andererseits. Wie geschieht nun der Umwandlungsprozeß aus der Niederschrift in das Leben auf der Bühne, also die Aufführung?

Die Übertragung geschieht durch die Leitung einer meisternden Kraft. Diese, die ideell stets als eine einzige anzusehen ist, besteht im gesprochenen Drama in der Person des Regisseurs, im gesungenen Drama ist sie zumeist auf zwei Leiter verteilt: auf den Kapellmeister, der die musikalische, und auf den Regisseur, der die szenische Leitung zu besorgen hat. In der Praxis ist die Vereinigung beider in einer einzigen Person sehr selten (Gustav Mahler in Wien, Felix Mottl in Karlsruhe sind Beispiele dafür), meistens ist es gegenseitiges Einverständnis beider, das, wenn es vollkommen ist, dieselbe Wirkung hat. Damit Kapellmeister und Regisseur in einem Sinne arbeiten, müssen beide die gleiche Quelle haben, und diese ist die *Partitur. Der Kapellmeister muß die Musik im Sinn der Handlung und der Regisseur die Handlung im Sinn der Musik interpretieren.* Da sich die Arbeit beider Leiter in vielen Punkten berührt, ist eine vollkommene künstlerische wie menschliche Übereinstimmung die wichtigste Vorbedingung für das reine Gelingen einer Opernaufführung.

Aufgabe, Faktoren und Arten der Opernregie

Opernregie ist jener Teil der Umsetzung des musikalischen Dramas aus der Partitur in das Leben auf der Bühne, der die szenische Darstellung im Sinne der Musik enthält. Oder nach Carl Hagemanns Definition: »Die Hauptaufgabe des Opernregisseurs besteht in dem richtigen Ansetzen und der richtigen Durchbildung der verschiedenen Ausdrucksmittel nach Maßgabe der Partitur und dann im harmonischen Aus- und Angleichen aller Darstellungsfaktoren: so zwar, daß das Kunstwerk in dieser Ein- und Abgestimmtheit als organisches Ganzes aufgenommen und verarbeitet werden kann« (Die Kunst der Bühne, S. 285).*)

Zum Zweck der Umsetzung des Kunstwerkes in das Leben auf der Bühne dient das Theaterinstitut. Es besteht aus den Faktoren: Theatergebäude, Orchester, Bühne und Darsteller. Der szenischen Darstellung dienen Bühne und Darsteller unter der Leitung des Regisseurs.

*) Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin.

In der Praxis geschieht es meistens, daß die Herstellung des äußeren Bildes (Dekoration, Beleuchtung, Kostüme und oft auch Masken) von einem eigenen Künstler übernommen wird, während die Arbeit des Regisseurs sich auf die Anleitung der Darsteller beschränkt. Man unterscheidet dann gewöhnlich zwischen »Inszenierung« und »Regie«. Analog dieser Trennung unterscheidet dann Petersen (Das deutsche Nationaltheater, S. 79) zwischen »Inhalts-« und »Formregie«, dieselbe Unterscheidung hat ferner schon früher Paul Lindau getroffen (Hagemann, a. a. O., S. 54), während Hagemann dafür die Bezeichnungen »Ausdrucks-« und »Erscheinungsregie« vorschlägt (ebenda). — Wir wollen die Ausdrücke »Form«- und »Inhaltsregie« verwenden, dagegen von einer Unterscheidung zwischen »Inszenierung« und »Regie«, die man im gewöhnlichen Sprachgebrauch fast durchgehend an falscher Stelle anwendet, prinzipiell absehen. »Inszenierung« und »Regie« sind nicht zwei verschiedene Begriffe, sondern sie bedeuten dasselbe: Übertragung des Werkes in das Leben auf der Szene. Fassen wir also zusammen: Jene Kraft, die ein dramatisches Kunstwerk szenisch gestaltet, heißt *Regie* (gleichbedeutend damit: Inszenierung). Wir unterscheiden bei der Regie zwischen »Form-« und »Inhaltsregie«, indem wir unter ersterer die Herstellung des äußeren Rahmens, unter letzterer die Leitung der Darsteller verstehen. Das Schema für die Opernregie wäre:

ARTEN DER OPERNREGIE

I. Formregie:	1. Dekoration.
	2. Licht.
	3. Kostüm und Maske.
II. Inhaltsregie:	1. Gesang und Sprache.
	2. Spiel.

Die Ausführung beider Arten der Regie ist, zumindest ideell, Aufgabe des Regisseurs. In der praktischen Ausführung fällt zwar die »Formregie« zumeist einem zweiten Künstler zu, diese Trennung ist aber, wenn die Arbeit einheitlich im Sinn des Regisseurs erfolgt, ohne nachteilige Wirkung.

Der Regiestil

Was bestimmt nun bei einer Inszenierung die Auswahl und die Verwendung der Faktoren? Das Empfinden des »Stils« des Werkes, das Gefühl der »Richtigkeit« (Pfitzner). Unter »Stil« verstehen wir die Übereinstimmung zwischen Inhalt und Form, zwischen Kunstwerk und Reproduktion; unter »Richtigkeit« faßt Pfitzner den Gedanken zusammen (Vom musikalischen Drama, S. 11—16): der reproduzierende Künstler erfaßt die Idee des Künstlers und dadurch gelangt er zur übereinstimmenden — »richtigen« — Ausführung. Durch die Auswahl der Regiefaktoren und durch ihre »richtige« Verwendung entsteht die stilvolle Theateraufführung, der »Regiestil«.

Die Partitur als Quelle der Opernregie

Adolphe Appia hat in seinem Werk »Die Musik und die Inszenierung« die Theorie der Entstehung und der Reproduktion des Musikdramas aus der Musik aufgestellt und durchgeführt. Der erste Teil ist eine Theorie der Inszenierung des Musikdramas. Vermittelst einer Untersuchung der einzelnen Inszenierungsfaktoren erbringt er den Beweis dafür, daß die Musik die Quelle des Musikdramas sowie seiner Inszenierung ist. Eine strenge Folge (»Hierarchie«) wird für das Abhängigkeitsverhältnis der Faktoren aus der Musik aufgestellt. Die Musik, aus der das Werk entstanden ist, wird auch zur Quelle der Inszenierung. — Wagner hat ja schon von dem »mit dem Auge der Musik gesehenen Stoff« gesprochen (Gesammelte Schriften, IV, S. 320), und wir können, dem Gedanken von Appias »Hierarchie« folgend, auf diese Weise die Abhängigkeit der Opernregie von der Partitur formulieren: Aus einer musikalischen Grundstimmung wurde die Handlung des aufzuführenden Werkes geschaffen. Sie bedingt das ganze Werk und damit auch dessen Aufführungsstil. In der Musik ist der gesamte Charakter des Werkes niedergelegt, durch sie ist die Aufführung bedingt. Der Regiestil ist in der Partitur begründet und niedergelegt. — Alfred Lorenz hat den streng wissenschaftlichen Beweis dieser theoretischen Behauptungen Appias erbracht. In seiner großen Formenuntersuchung des »Ringes« erkennt er in der graphischen Zusammenstellung der Modulationen des ganzen Werkes, daß diese »in ihrer Gesamtheit nichts sind, als lauter Ausweichungen von der Göttertonart Des-dur« (»Gedanken und Studien«, S. 32), er erhält also damit die Grundstimmung; ferner aber findet er in der Kurve der graphischen Darstellung der Modulationen die Fixierung des Verlaufes der inneren Haupthandlung. In der Musik ist demnach der Charakter der Handlung und damit der Aufführung des Werkes grundlegend ausgedrückt; in der Partitur ist der Regiestil fixiert.

Die Musik bestimmt die »Inhaltsregie«, die Gesangsbehandlung und das Spiel der Darsteller, aber auch die »Formregie« wird durch sie bedingt, denn: es »*messen die von der Musik festgesetzten Bewegungen des Darstellers den Raum, lassen das musikalische Zeitmaß gleichsam im Raum Gestalt gewinnen und bestimmen dadurch auch die Verhältnisse der gesamten übrigen Inszenierung*« (Appia, S. 15).

Für die Gewinnung der Geste aus der Musik hat Ernst Lert den Begriff »*gestische Hermeneutik*« eingeführt (»Mozart auf dem Theater«, S. 106ff.), von dem wir noch sprechen werden. Es scheint hier am Platz, diesen Begriff zur »*szenischen Hermeneutik*« zu erweitern und die »gestische Hermeneutik« nur als einen Teil jener anzusehen. Denn nicht nur die Geste wird durch die Musik bestimmt, sondern, wie eben dargelegt wurde, die ganze Szene. Wir verstehen also unter »szenischer Hermeneutik« die Gewinnung des ganzen szenischen Lebens aus der Musik.

Die Partitur ist die Quelle der Opernregie, sie gibt uns den Charakter und, wie wir sehen werden, auch oft eine große Zahl von Details der Aufführung, sie ist der einzige Bürge des richtigen Regiestils.

Die »gestische Hermeneutik«

(Die Gewinnung des Spiels aus der Musik)

Im vorigen habe ich zu zeigen versucht, daß die gesamte Regie von der Musik abhängig ist. Die Regie des äußeren Rahmens, die »Formregie«, vor allem aber die »Inhaltsregie«. Unter ihren Faktoren ist das Spiel und sein Verhältnis zur Musik von besonderer Bedeutung, und wir werden erkennen, daß in der Beziehung beider ein wichtiger Maßstab für eine Schilderung der Entwicklung der Oper und ihrer Regie liegt.
Die Gewinnung des Spiels aus der Musik, diesen ungeheuer bedeutenden Faktor der Opernregie, hat Ernst Lert als »gestische Hermeneutik« bezeichnet, und er hat damit als Erster dieses höchst wichtige Moment prinzipiell festgelegt. Wir wollen seinen Weg weitergehen und diesen wichtigen Faktor näher untersuchen; denn zweifellos hat auch Waltershausen recht, wenn er behauptete, »daß der Mißerfolg zahlreicher, im übrigen lebensfähiger Werke aus der Unfähigkeit der Regie zur Ausdeutung der musikalischen Geste zu erklären ist« (»Die Zauberflöte«, S. 71).
Zunächst müssen wir uns aber über den eigentümlichen *Charakter des Spiels in der Oper* klar werden. Wir sehen hier weder die Bewegungen so ausgeführt, wie beim Menschen im gewöhnlichen Leben, es sind aber auch nicht diejenigen, welche wir bei dem Darsteller des gesprochenen Dramas sehen. Was ist also das Eigentümliche des Spiels in der Oper?
Das Spiel, die Gesten entspringen natürlichen Bedingungen oder nach Noverres schönen Worten: »Der Gestus entspringt aus der Leidenschaft, die er darlegen soll; es ist ein Pfeil, den die Seele abdrückt; er muß plötzlich seine Wirkung tun und das Ziel treffen, indem ihn die Sehne der Empfindung fortschnellt« (10. Brief). Die — für uns so schrecklichen! — typischen Operngebärden, Hand aufs Herz, rechten Arm, linken Arm, beide Arme pathetisch ausgestreckt usw. sind Ersatzbildungen für nicht vorhandene Leidenschaften und leiten sich von den Konzertopern her, aus deren mangelnder dramatischer Empfindung sich keine natürlichen Gebärden gewinnen ließen. Die Operngebärden im guten Sinn entstehen, wie alle guten Theatergebärden, aus der natürlichen Empfindung. Dies ist die Grundlage. Dann erfolgt eine Vereinfachung, Stilisierung, und zwar ist diese im Theater im allgemeinen eine zweifache, in der Oper speziell eine dreifache.
Eine zweifache Stilisierung erfolgt bei allem Spiel auf dem Theater. Die eine aus einem inneren, die andere aus einem äußeren Grund. Die eine, aus einem inneren Grund entspringende Stilisierung ist die, welche aller Kunst gemein-

sam ist: jede Kunst trifft dem Leben gegenüber eine Auswahl und greift nur das Wesentliche heraus. So vereinfacht der Dramatiker, so daher auch der ausführende Darsteller. Das Spiel im Theater erfährt seine erste Stilisierung aus dem aller Kunstausübung zugrundeliegenden Prinzip der Vereinfachung. Von dem reichen Spiel der Bewegungen im gewöhnlichen Leben werden nur die Hauptlinien herausgearbeitet, die allzu große Fülle wird zur Herausarbeitung des Wichtigsten verdichtet und vereinfacht. — Die zweite Stilisierung der Bewegungen erfolgt aus einem äußeren Grunde: der Entfernung von Spieler und Publikum. Wenn wir einem Menschen, der in einiger Entfernung von uns ist, durch Gesten etwas ausdrücken wollen, so müssen wir diese größer und langsamer, einfacher werden lassen, als wenn er neben uns stünde. Oder auf unseren Fall, das Theater, angewendet: Der Darsteller muß sein Spiel, das für den entfernt sitzenden Zuschauer verständlich sein soll, einfacher und eindrucksvoller gestalten, als wenn dieser in seiner nächsten Nähe wäre. Und zwar muß sein Spiel um so viel mehr vereinfacht, stilisiert werden, als die Entfernung zum letzten Zuschauer größer ist. Oder mit einem Wort: je größer der Raum, desto größer die Stilisierung des Spiels. Die Skala der Stilisierungsgrade des Spiels läuft vom Theaterspiel im Zimmer, wo diese Art der Stilisierung, aus Rücksicht auf die Entfernung Spieler-Zuschauer geradezu Null ist, bis zum weiten Raum des griechischen Theaters, in dem die Stilisierung die größte Stärke erreicht. Diesen zwei Arten der Stilisierung unterliegt jedes Spiel auf dem Theater. In der Oper aber wird das Spiel noch einer dritten Stilisierung unterworfen.

Diese erfolgt durch das Hinzutreten der Musik zu Wort und Bewegung. Da nun die Musik den Hauptausdruck des Gemütszustandes der dramatischen Gestalten übernimmt, wird das Spiel zum Ausdruck des Gefühlsinhaltes der Musik und verliert dabei im gleichen Maße an Quantität, als es an intensiver Qualität gewinnt. Das Spiel wird neuerlich, zum dritten Male, stilisiert. Für die Pantomime trifft die dreifache Stilisierung nicht ein, da der Mangel am Wort einen Ersatz braucht und diesen in der sprechenden Deutlichkeit des Spiels anstrebt. Carl Hagemann hat bereits 1903 im dritten Teil seiner Aufsatzfolge »Opernregie« (Die Musik II, Heft 18 — verarbeitet in »Die Kunst der Bühne«, S. 306 ff.) den »fundamentalen Unterschied« zwischen der Gebärdensprache im gesprochenen und gesungenen Drama (jene verschiedenen Stilisierungen, die wir als zwei- und dreifache bezeichneten) behandelt. »Es wird also in der Oper im allgemeinen auf eine Schwächung der Quantität und auf eine Steigerung der Qualität und Intensität des Gestenspiels hinauslaufen müssen. Jedenfalls auf eine letzte ausgesprochene Art der Stilisierung« (Hagemann, D. K. d. B., S. 309).

So viel über das Eigentümliche des Spiels im Theater im allgemeinen und in der Oper im besonderen, über die zweifache Stilisierung jeder Art von Theaterspiel und über die dreifache des Spiels in der Oper.

Wir gewinnen aus der Musik das Spiel des Darstellers. Das Leben der Musik wird zu dem des Spiels, dieses steht in Abhängigkeit von den musikalischen Formen. In welcher Weise?

Das Spiel in der Oper ist eine Funktion des Dramas und seiner Vertonung. Jene beiden Extreme, innerhalb welcher sich die Entwicklung der Oper stets abspielt, »musica per dramma« (Oper mit »absoluten« musikalischen Formen, z. B. Händel) und »dramma per musica« (Oper mit freier »dramatischer« musikalischer Gestaltung, z. B. Wagner), beinhalten auch die Stil-Gegensätze des Spiels in der Oper: einerseits formale, stehende Gefühlskomplexe, die in einer gesteigerten Stilisierung der Geste zur Erscheinung gelangen, andererseits psychologische Gefühlsentwicklung, die in einem Realismus der Gebärde sichtbar wird. Formale Gestaltung primitiver Gefühlsinhalte, die, wie vor allem bei Händel, in geschlossenen musikalischen Formen vertont ist, findet ihre äußere Erscheinung (Inszenierung) in analogen formalen Stilisierungen des Spiels; psychologisch fortschreitende, die reine musikalische Form auflösende Musik, wie bei Wagner, findet im Realismus der Darstellung ihren szenischen Ausdruck. Zwischen beiden Extremen liegt ein Mittelweg, der den Ausgleich zwischen Drama und Musik bringt (Mozart). Hier werden formale, »rein musikalische« Stilisierungen mit realistisch fortschreitender psychologischer Entwicklung zu einem harmonischen Ausgleich gebracht. Dem entspricht die Gestaltung des Spiels als einer Mittelform zwischen idealer, absoluter Stilisierung und ausgesprochenem psychologischen Realismus.

Vom Standpunkt des Spiels können wir zwei Arten der Musik in der Oper unterscheiden: 1. Musik, die nur die allgemeine Stimmung angibt, aus der Regisseur und Darsteller das Spiel selbst erfinden, und 2. solche, die das Spiel mit Zuhilfenahme szenischer Bemerkungen in bestimmt angegebenen Details festlegt und damit für alle Zeiten bindet. Wir wollen in Anbetracht der Wichtigkeit, welche diese Unterscheidung für die Opernregie bedeutet, diese zwei Arten mit eigenen Namen bezeichnen, und zwar als »Spiel-anregende« und »Spiel-bindende« Musik. Unter »*spielanregender Musik*« verstehen wir demnach Musik, welche die Grundstimmung des Spiels angibt, ohne es in Details festzulegen. Dieser Art gehört alle dramatische Musik an, sofern sie aus echter Empfindung entstanden ist. Eine unermeßliche Stufenleiter von Schattierungen fassen wir darunter zusammen: von jener Musik angefangen, die ganz oberflächlich den Grundcharakter der Szene angibt (wie in mancher Arie des 18. Jahrhunderts), bis zu der sprechenden Feinheit der Musik des »Figaro«, die, ohne noch im Prinzip »spielbindend« zu sein, durch die Intensität ihrer Stimmungsschilderung die Bewegungen das ganze Werk hindurch bis zur Greifbarkeit anregt.

Unter »*spielbindender Musik*« verstehen wir solche, die mit Hilfe von hinzugefügten szenischen Angaben bestimmte Bewegungen der Darstellung an sich kettet. Dies kann in zweierlei Art geschehen: 1. kann die Musik, die den Cha-

rakter der Situation trägt, unter szenische Angaben gesetzt werden, und das Spiel der Darsteller hat nun zu bestimmten Takten, Noten, Pausen in ganz genauer Weise zu erfolgen (»spielbegleitende Musik«). 2. kann die Musik sich zur Illustration des dazu zu erfolgenden Spiels steigern und in dieser ausgesprochenen (deshalb aber nicht höchsten!) Art der Festlegung des Spiels die Darstellung »binden«.

Nach folgendem Schema könnte die *Musik in der Oper im Hinblick auf das Spiel* gegliedert werden:

I. Spielanregende Musik.
II. Spielbindende Musik:
 1. Spielbegleitend.
 2. Spielmalend.

Die zweite, »spielbindende« Art der Musik ist eine Schöpfung des psychologisch durchgeführten Musikdramas. Wir finden sie in gleicher Form bei den ersten Italienern (siehe die von Emil Vogel mitgeteilte, überaus interessante Vorrede Marco da Gaglianos zu seiner 1608 aufgeführten »Dafne« in der Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft, V, 1889) wie bei Richard Wagner. Da die Musik im Musikdrama nicht allgemeine Gefühlskomplexe in Stilisierungen zum Ausdruck bringt, sondern eine in psychologischen Details fortschreitende Handlung in größter Deutlichkeit widerspiegelt, geschah hier die Bindung des in Einzelheiten festgelegten Spiels an die Musik. Richard Wagner hat, nachdem ihm wichtige Vorgänger (Weber, Marschner) den Weg gezeigt hatten, als Erster in systematischer Weise die Übereinstimmung von Spiel (und weitergehend: von Dekorations- wie Beleuchtungsveränderungen) und Musik durch »spielbindende Musik« durchgeführt und ist damit gleichzeitig zum Schöpfer der modernen Opernregie geworden. Denn die mit »spielbindender Musik« versehene Partitur, die strenge Forderungen an die Übereinstimmung von bestimmten Bewegungen (und den anderen szenischen Veränderungen) mit bestimmter Musik stellt, erlangte die Bedeutung eines selbständig durchgeführten Regiebuches, das eine stilvolle Gesamtaufführung sicherte. Damit war die neue Kunst der systematischen Opernregie entstanden. Die Mittel, die Wagners überragendes Regiegenie geschaffen hatte, fanden in Bayreuth ihre Pflegestätte; eine junge Generation moderner Opernregisseure konnte hier in die neue Kunst eindringen, und — nachdem sie hier die bis dahin unbekannte Technik der musikalischen Regieführung gelernt hatte, war sie imstande, nun auch Werke anderen Stils *in anderem Geiste* zu inszenieren. Der Weg für die Entwicklung der modernen Opernregie war geebnet.

Die Ausbildung der Theaterwissenschaft schreitet weiter. Während bis vor nicht langer Zeit zunächst nur die äußere Theatergeschichte (Geschichte der Theaterunternehmungen, der einzelnen Schauspielergrößen, Gebäude, Dekorationen, Kostüme) und später die Inszenierung des Schauspiels untersucht

wurden, gelangt jetzt auch die Operninszenierung langsam, aber unaufhaltsam zu wissenschaftlicher Betrachtung, was ein Beweis für das Wachsen ihrer praktischen Ausübung ist. Denn, wenn irgendwo, so läßt sich im Theater die Theorie allein aus der Praxis ableiten, da die Bühne (auf die Dauer) keine Spekulationen verträgt. Hier, wie in der menschlichen Seele, deren direkte Äußerungsform das Theater ist, muß alles eine innere Wahrheit haben. Im Gebet zu Gott, im Traum und im künstlerisch reinen Theater werden wir keine Lüge finden. Praktische Opernregie aber ist die Wächterin über das Sichtbarwerden eines musikalisch-dramatischen Wahrtraumes, theoretisch weiter nichts als eine Selbstbetrachtung über die Praxis. Solche Theorie bringt Klarheit. Deshalb soll der jungen, frischen, tatfrohen Kunst der praktischen Opernregie auch die wissenschaftliche Theorie nicht länger fehlen.

DER STREIK

TANZDRAMA IN DREI TEILEN

VON

ALEXANDER JEMNITZ-BUDAPEST

Phantastisch mechanisierter Pulsschlag der Arbeit.

Die Szene wird von einem samtnen Rundvorhang abgegrenzt, dessen gelb und braunrot gewürfeltes Ornament das typische Ziegelmuster ungetünchter Fabrikmauern kühn beseelt. Grellweiße Beleuchtung vermittelst mattgläserner, bauchiger Bogenlampen.

Rechts vom Bühnenmittelpunkt steigt, als Achse des Gesamtbilds, eine massiv verschlungene Körpergruppe männlicher und weiblicher Leiber in wuchtig zustoßender und reich gegliedert ausholender Zweiphasenbewegung auf und nieder. Wie ein Rammblock treibt sie sich gleichsam in die Erde ... Das Gleichgewicht der Massenverteilung wird auf der linken Bühnenhälfte durch drei kleinere Einzelgruppen gewahrt, die ebenfalls auf einem Fleck verbleiben. Alle motorischen Motive sind aus zwar stilisierten, aber deutlich erkennbaren Arbeitsgebärden entstanden und — bei räumlicher Beschränkung — zu angespanntesten und immer den ganzen Leib durchströmenden rhythmischen Linien weiterentwickelt.

Im Vordergrund bilden zwei kniende Mädchen und ein ihnen entgegengestemmter Jüngling eine hobelnde Profilgruppe: sie halten einander bei der linken Hand und schaukeln den Oberkörper weit vornüber und zurück, wobei sie den rechten Arm horizontal ausschwingen lassen. In der Mitte der von dieser Gruppe zum Rammblock führenden Diagonale zertrümmern fünf ring-

förmig aufgestellte ältere Arbeiter mit geballten und in genauestem rhythmisch-linearen Kanon bis auf den Boden herniedersausenden Fäusten ein ideelles Gestein; das ergraute Haar umweht ihre Schläfen. Zwischen den beiden kleineren Gruppen — aber etwas tiefer dem Hintergrund zu — rollt ein aufrechtes Rad zweier eng verklammerter, geschmeidiger Knaben rastlos hin und her ... Das linksher gemessene Zweidrittel des Bühnenhintergrundes wird von einem Laufgurt überquert: einer elliptischen Kette von Arbeitern und Arbeiterinnen jedes Alters, die in die vordere Schleife gelangt, geduckt vorbeischießen, in die scharfe Kurve einlenkend sich emporrecken, die hintere Schleife federnd zurücklegen und bei der nächsten Wendung wieder einschrumpfen. Innerhalb dieser Ellipse wippt eine Wage zweier Rücken an Rücken gelehnter und einander in langsamem Gleichtakt an den eingehakten Oberarmen hebender, hünenhafter Männergestalten.

Der Laufgurt durchzieht eine in die linke Hintergrundsecke gelagerte goldene Kuppel von der Form einer breitgewölbten und gleichsam über den Bühnenrahmen hinwegreichenden Gehirnschale. Aus dem hoch in die Stirnmitte gehöhlten Argusauge streift die forschende Lichtgarbe eines düsterstarken violetten Reflektors über die Szene. Den Reflektor bedient die allen Altersgraden angehörende kleine Mannschaft von Eigentümern, die — silberprächtig bekleidet und mit goldenen Hüftschärpen geschmückt — innerhalb der breiten Augenöffnung sichtbar umherschaltet. Alle Eigentümer tragen überlebensgroß geschweifte Stirnbeine und verlängerte Hinterschädel, jedoch ohne Gesichtsmaske ... Die linke Bühnenkante wird von einem Zaun eckige Hebebewegungen vollführender Schipper, die rechte von einem Spalier stoßweise ansetzender Heizer eingesäumt, die, sämtlich mit ihrem Antlitz dem Rundvorhang zugekehrt, gleichfalls in genauestem rhythmisch-linearen Kanon tätig sind.

Jede Arbeitsgebärde drückt möglichste Kraftentfaltung, höchsten Energieaufwand aus. Die einzelnen Gruppen ergeben in jeglichem Querschnitt ihrer periodisch wiederholten Bewegungsfolge einen plastisch immer vollwertigen, skulpturenartig ausgeglichenen Eindruck. Die maschinell wiederkehrenden Bewegungsfolgen haben untereinander, sowie gruppenweise verschiedene Periodenlängen, wodurch die Szene — bei an sich unveränderten Vorgangsphasen — ein stets wechselvoll ineinandergreifendes Gesamtbild bietet ... Auch die Arbeiter und Arbeiterinnen haben eine geschwisterlich gleichfarbige, die persönlichen Züge verwischende Bekleidung. Alles trägt ein von Halbschwarz bis ins Fahlblau, seine Zwischentöne aufwärts durchlaufendes Grau: die Jünglinge und Männer kurze, pralle Hosen nebst ärmellosem Netzhemd, die Frauen und Mädchen kniefreie, schmiegsame Kittel. Alle sind bloßfüßig.

Die Eigentümer ließen ihren Reflektor nach einem ruhigen Anfang immer hastiger und ungestümer über dieses wie stehend vorbeiflutende Getriebe hinwegzucken. Sie verlassen jetzt nacheinander ihren Posten und stürmen teils

einzeln, teils paarweise aus der Gehirnkuppel hervor und auf die Arbeitergruppen zu, die sie mit herrischen, heftigen Gesten zu erhöhter Leistung anspornen. Der Eifer siedet allerorts fieberhaft auf; die Geschwindigkeit surrt, wie im angestocherten Ameisenhaufen. Die Beleuchtung erstarkt zu gleißendstem Weißlicht, das der schließlich unbeaufsichtigt kreisende violette Seitenstrahl immer wirrer und planloser durchkreuzt . . . Aber das bisher ungestört erhaltene Ebenmaß des rhythmisch-linearen Periodenbaus gerät hierbei bald ins Schwanken und sodann ins Stocken. Die atemlosen Kettenglieder des Laufgurts, die ermatteten Schipper und Heizer stürzen immer häufiger ins Knie und raffen sich immer mühsamer wieder empor. Der ungesteuerte Seitenreflektor schleudert seinen violetten Strahl zielverloren, flüchtig, jedoch mit jäher Abschwächung umher und erlischt; die drei kleineren Einzelgruppen arbeiten bei flackernd sich trübender Beleuchtung ruckweise und krampfhaft, wie verdorbene Uhrwerke. Rammblock und Wage stehen still. Alles ruht. Grau und rot oszillierende Beleuchtung.

* * *

Von jeder Gruppe scheidet nun je eine Gestalt aus; diese acht Abgesandten treten rechts im Vordergrundswinkel zur Beratung zusammen. Jeglicher äußert seine sogleich mannigfaltig individualisierte Überzeugung, die in ihrer lyrischen Wurzel erfaßt und als Gefühl dargelegt, zugleich die sich bekennende Gemütsart enthüllt; jeglicher entwickelt somit seinen nunmehr solistisch betonten Sondercharakter. Drei Parteien sind es, die sich herauskristallisieren und voneinander scharf abheben. Aber auch innerhalb dieser Parteien kommt das durch maschinell-objektive Bewegungsformen bisher gebundene und niedergehaltene, menschlich unmittelbare Element — der Temperamentsunterschied — zum plötzlichen und vollen Durchbruch. Der Jüngling aus der Hoblergruppe, ein mänadenhaft wildes Mädchen vom Laufgurt und ein Knabe aus dem aufrecht kreisenden Rade schüren den Aufruhr, wobei im Jüngling mehr grimmige Empörung, im Knaben mehr frische Tatenlust vorzuherrschen scheint. Der grauhaarige Arbeiter des Steinklopferrings und ein Hüne von der Wage offenbaren gegensätzlich friedfertige Bereitschaft: der Steinklopfer eher aus müder Abgestumpftheit, der Hüne aus ethischem Freimut . . . Inmitten dieser beiden aktiven Parteien zaudert die unschlüssige, leicht beeinflußbare dritte, als die der passiven Herdenwesen; sie ist durch je einen Schipper und Heizer, nebst einer stämmig wohlwollenden Frau aus dem Rammblock, vertreten. Im Heizer überwiegt die gereizte, im Schipper die phlegmatische Ratlosigkeit, während die Frau der jeweilig auf sie einwirkenden Sinnesart erliegt und diese nachahmerisch widerspiegelt . . . Das Mienen- und Gliederspiel dieser Beratungsszene weicht von üblichen Darstellungsmitteln des pantomimischen Naturalismus bereits im Keim und Grundsatz ab: anstatt sprachersetzende, linkisch eifrige Konkretisierung zu ver-

suchen, lösen sich sämtliche Gesten in lautere rhythmisch-lineare Formen des zum absoluten Tanz abstrahierten Absichtinhalts auf.
Die Erregung wächst rasch an: sie durchflutet ein beredtes Situationsbild, worin die Wankelmütigen — als umworbener Kern der beratschlagenden Gruppe — von den Aufrührerischen und Versöhnlichen abwechselnd umgestimmt werden. Erstere stürmen wiederholt voraus und kehren dann zu den Strauchelnden zurück, um auch die Friedfertigen mit fortzureißen. Schließlich gewinnen die streitbaren Elemente Oberhand: alle acht Arbeiter stürzen als geeinte Truppe bis in die Bühnenmitte vor . . . Die umherzerstreuten Eigentümer, die den Vorgang zwar abwartend, aber gespannt beobachtet haben, schließen sich nun augenblicklich zur Verteidigung der Gehirnkuppel gegen die vorwärtsdrängenden Angreifer zusammen. Letztere weichen zuerst beklommen, ja fast untertänig zurück, bezwingen jedoch die ererbte Regung und nehmen anfänglich noch etwas unfrei, aber später mit ausbrechender Leidenschaft einen Kampf auf, der in ungefähr gleichlangen Phasen über die ganze Bühnenbreite hin und her wogt.
Im Hintergrund teilt sich unterdessen der Rundvorhang und gibt den Ausblick auf eine in halber Bühnenhöhe erbaute kleinere Hinterbühne frei, die gleichfalls von einem samtnen, aber einfarbig hellgrünen Rundvorhang eingerahmt wird. Eine Schar lieblicher Kinder schlingt dort — wie die Arbeiterinnen und nur in etwas kürzere Kittel gekleidet — ihren heiter beschwingten Reigen, den von links her hellblaue, von rechts her hellgelbe Reflektoren in starkes Doppellicht tauchen. Ihr anmutig sorgloses Spiel meidet die sentimental-groteske Ausschmückung durch unbeholfen mitstolpernde, allzu junge Knirpslein; es wirkt als ästhetisch vollwertiger, klarer und tiefer Kontrast zu der unten entfesselt tobenden Erbitterung . . . Die Maschinengruppen verharren während all dieser Vorgänge regungslos und mit gesenkten Häuptern in ihrer ersten Ruhestellung.
Da bricht der Hüne von der zuvor versöhnlich gesinnten Partei, der anfänglich tapfer, aber ohne Begeisterung, zuletzt jedoch mit unverhohlenem Widerwillen mitgekämpft hat, plötzlich den Streit ab, lehnt sich, von warmem Gefühl und besserer Einsicht übermannt, an den Rammblock, wo er in schmerzliches Grübeln verfällt. Sein grauhaariger Genosse, der Schipper, und jene stämmige Wohlwollende von den Unentschlossenen folgen ihm nacheinander, umarmen ihn freundzärtlich und verändern hierdurch das Gepräge des Rammblocks zu dem eines gewaltig vorgetriebenen Stoßkeils. Die ihn bildenden Gestalten erheben allmählich ihr düster auf die Brust gesenktes Kinn und schauen empor: ihr umflorter Blick bleibt am Kinderreigen der Hinterbühne haften, entwölkt und erhellt sich zum verzückten Lächeln, das nach und nach auf alle Gesichtszüge übergreift. Wie erlöst, dringt nun der ganze Block mit unverwandt am dargebotenen Anblick sich labendem Auge, verklärter Miene und feierlich weiter, gestählter Gebärde zwischen Eigentümern und Genossen vor und trennt die noch ringenden Gegner voneinander. Ihren Blicken folgt die hierdurch dem-

selben Zauber unterliegende gesamte Arbeiterschaft; alles huldigt dem Kinderkranz mit ausdruckstiefen Gesten, die geschwisterliches Gemeinschaftsgefühl, mütterliche Hingabe und väterliche Opferfreudigkeit zu einem obwohl vielgestaltigen, aber trotzdem einheitlich großzügigen Bewegungsakkord verweben. Während sich dieser hinebbend verlangsamt und schließlich zur lyrisch-erhabenen Pose festigt, weichen die Eigentümer in zwar noch argwöhnisch lauernder, aber dennoch bereits gelockerter Haltung bis vor die Gehirnkuppel zurück und flankieren — selber zur Plastik erstarrt — von links her das Vollbild . . . Der graue Komponent des oszillierenden Lichts ist parallel zu dieser Bildwerdung der Bühne erloschen und sein allein übriggebliebenes Rot beträchtlich dunkler geworden: es lagert jetzt bräunlich über der Szene. Auch der Kinderreigen gerinnt nun allmählich zu einem fixierten Vollbild, das, als rührend einfältiges Widerspiel der Hauptgruppe, vom lautlos zusammenschlagenden großen Rundvorhang wieder bedeckt wird.

* * *

Die gesamte Arbeiterschaft schiebt sich jetzt schweren Schrittes und unter Anführung des zur Hauptgestalt hervorgetretenen Hünen vor die Eigentümer hin. Alle Arbeiter heben gleichzeitig und mit monumentaler Selbstüberwindung die Rechte und bieten sie zum bündigen Handschlag dar. Sie wird bereitwillig und mannhaft ergriffen . . . Zunehmende Beleuchtung, die aus dem gegenwärtigen Braunrot sacht ins helle Weiß des Beginns zurückleitet.

Ein allgemeiner, friedsam getragener, weihevoll fröhlicher Tanz hebt an. Viele umfassen einander zu schluchzend sich wiegenden Haufen, andere führen teils würdig zurückhaltende, teils ungeschlacht urwüchsige Rundtänze auf, manche lösen sich paarweise von der Masse los und sondern sich zu stillbeglückten, aber auch trunkenen oder heiß auflodernden Zwietänzen ab. Bei aller Mannigfaltigkeit der Bewegungsmotive herrscht ein beseelter Grundzug der inbrünstig empfundenen Zusammengehörigkeit vor . . . Während dieses allgemeinen Tanzes findet nach und nach jeder an seinen ursprünglichen Bestimmungsort zurück, die Gruppenteile greifen wieder ergänzend ineinander, und die rhythmisch-linearen Elemente des freien Tanzes münden — die einlenkenden Zwischenstufen immer gewichtiger unterstreichend — in der unpersönlich straffen Zucht des Anfangs.

Die Eigentümer sind mittlerweile in der goldenen Gehirnkuppel verschwunden und wieder mit dem violetten Reflektor beschäftigt. Dieser flammt jetzt neuerlich auf und tastet geruhsam über die Szene. Volle, gleißendhelle Beleuchtung. Die Arbeit geht wieder plangemäß organisiert vonstatten. Vorhang.

DIE MUSIK ZUM FILM

VON

H. H. STUCKENSCHMIDT-BERLIN

I.

Festzustellen wäre vorerst, daß die Musik im Kino nicht als sekundäres Moment, als belebendes Akkompagnement, als bloße Illustration fungiert. Der Film, nur optisch existent und der Sprache (die erfahrungsgemäß ihm nicht zukommt und aufs Absurdeste seinen Sinn verletzt) entratend, verlangt dennoch die regulative Ergänzung im Akustischen und also die Parallelisierung mit der abstrakten Narkose Musik.

Selbst die gerundetste Filmhandlung, die genialste Leinwandszene wird gestaltlos, müde und tot, wenn sie ohne Musik unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen will, begleitet nur vom Surren des Vorführungsapparates.

Auch scheint es, als wäre des Filmbetrachters Bedürfnis nach Tönen nicht allein der anerzogenen Gewöhnung ans Sprechtheater zuzuschreiben, der nur physischen, aus Beharrlichkeit und Konvention erklärbaren Neigung, Szenisches nicht ohne Ergänzung des Klingenden anzuerkennen, sondern dem, tiefer und psychischer begründeten, Widerstand, den wir jeder kontinuierlich stummen Bewegtheit, aller im rein Gestischen begrenzten Handlung entgegensetzen.

Das unbewegte Bild — Photographie oder Gemälde — verwirrt uns nicht durch seine lautlose Existenz; wir selbst sind genötigt, Bewegung hineinzudenken. Der Film aber zwingt uns in eine schon festgelegte Kinetik, gegen deren Sinnhaftigkeit sich das Unterbewußtsein auflehnt, wenn nicht Musiken es totaler überreden, als jener allein es vermöchte.

Tritt der homogene Klang hinzu, so entsteht impulsiv die Lösung; das Szenische wird plausibel, die innere Gleichung ohne Schwierigkeit vollzogen.

Der Versuch, eine homogene musikalische Filmillustration zu liefern, scheitert fürs erste an dem Irrtum, die spezielle Problematik der Kinomusik mit den Erfahrungen der Opern- oder Ballettbühne lösen zu wollen. Der Film aber, revolutionär in seiner radikalen Form, geboren aus völlig neuen konstruktiven Gesetzen, verlangt naturgemäß einen musikalischen Aufbau und Unterbau, der, diesen Gesetzen entsprechend, ganz spezifische filmische Voraussetzungen gestaltet.

Der wesentliche Unterschied zwischen der Struktur des Films einerseits, des Sprechdramas, der Oper und des Balletts andererseits liegt in dem viel rascheren Szenenwechsel begründet, den die Technik der kinematographischen Aufnahme gestattet. Während auf der Bühne bestimmte Zeiträume für Umbau, Gruppierung des Menschen- und Kulissenmaterials berechnet werden müssen, so daß bei einem Szenenwechsel gleichzeitig eine Zäsur entsteht, eine Denkpause, die Reflexionen über das soeben Gesehene und Gehörte zuläßt,

steht im Film, blitzartig und ohne jeden vermittelnden Übergang, das neue Bild da. Die Handlung kann sofort beliebig an anderem Ort, zu anderer Zeit, mit anderen Figuren fortgesetzt werden; die Denkpause ist eliminiert, und unser Hirn muß sich unmittelbar völlig neu einstellen, um vielleicht wenige Sekunden später wieder einer neuen Impression ausgesetzt zu sein. Aus dieser Technik, die ein bestimmtes Szenarium entbehrlich, eine Sprengung der Dogmen von Ort-, Zeit- und Handlungseinheit notwendig macht, muß natürlich eine dem Theater ganz unzugängliche Form entstehen — eine Form, die bewegt ist wie das Leben selbst, losgelöst von aller starren Schablone, ständig wechselnd und unterbrochen wie die Figurationen eines Kaleidoskops.

Diese perpetuelle Verschiebung von Szene und Handlung diktiert auch die besondere Struktur der Filmmusik. Und es ergibt sich, theoretisch und ganz in großen Zügen betrachtet, das Formbild einer äußerst labilen, formal fast indifferenten, einer Musik kurzum, die stets nur Mitte bleibt, die frei von Expansion und Entwicklung auf Anfang und Ende aus sich selbst heraus verzichten muß. Einer Musik also, die ohne weiteren Trieb, ohne formbildende kinetische Energie und ohne eigentlich genetisches Profil nur in der Erwartung existiert, im nächsten Moment von einer anderen abgelöst zu werden, die formal natürlich wieder denselben Charakter aufweist. Und so fort.

Diese Musik gibt es noch nicht. (Oder doch nur in einer sehr unentwickelten, suspekten Gattung: dem Potpourri.)

II.

Neben dem geistigen Problem droht ein technisches, an Verzwicktheit jenem überlegen.

Die Filmmusik ist hergestellt; jede Szene hat ihre Begleitung; die Übergänge sind geschaffen; beim Schuß ertönt Paukenschlag; bei der larmoyanten Stelle entsprechende Tränenmusik.

Die Aufführung beginnt. Der Anfang klappt. Aber schon bei der zweiten Szene stimmt etwas nicht. Sie hat längst angefangen, aber das Orchester ist noch beim vorletzten Takt der ersten.

Zu winzig vielleicht, um vom Publikum bewußt festgestellt zu werden, ist die Verschiebung und Verschiefung des Eindrucks dennoch evident. Der Sinn der Musik, jeder Szene den kongruenten akustischen Rahmen zu geben, jedem Ereignis beizuspringen und es so plausibler und überdeutlich zu gestalten, geht verloren.

Und nichts ist dagegen zu machen. Tempi lassen sich nicht mathematisch genau einhalten.

Man hat vieles versucht; tausend Systeme sind angewandt und wieder abgeschafft worden.

Nur einige will ich erwähnen:

Das kleine Bild eines Dirigenten, dem Publikum verborgen, nur dem Orchester sichtbar, wurde dem Film einkopiert.
Oder das Notenbild selbst war, ähnlich wie das Bild des Dirigenten, dem Film beigegeben.
Oder das Orchester mußte nach einem Metronom spielen, das bei jeder Szene genaue Tempi angab.
Alle Lösungen waren ungenügend.
Die ersten beiden Systeme sind nur bei Filmen möglich, zu denen eine gegebene Musik a priori existierte. Beim dritten ergaben sich trotz festgelegter Tempi zeitliche Differenzen, wenn der Vorführungsapparat schneller oder langsamer betrieben wurde.
In den meisten Fällen entschied man sich daher für einfaches Abklopfen und unmittelbares Aufnehmen der neuen Musik, wenn die Szene wechselte. Diese Technik ist bei den Kinoorchestern so entwickelt, daß keine nennenswerte Pause mehr durch Umblättern, Ergreifen neuer Noten usw. entsteht. Trotzdem wird der Übergang merklich und peinigend, wenn mitten in einer Phrase ein Tonika- oder Dominantakkord ertönt und das noch nicht ausentwickelte Stück einem neuen in anderer Tonart, anderem Zeitmaß und Charakter allzu offensichtlich weichen muß.
Selbst die primitivsten Nerven werden beleidigt; der Zuschauer (und -hörer) fühlt sich aufgeschreckt, die Konzentration ist für Sekunden unterbrochen und eine geringe Desillusionierung gewiß.
Gerade die Konzentration aber sollte doch durch Musik gesteigert, die Illusion vertieft werden.
Hier scheint also Hilfe unmöglich, wenigstens solange noch die bisher üblichen Musikarten zum Film herangezogen werden.
Eine vollkommene Lösung des Problems ist ohne Zweifel erst dann denkbar, wenn die Aufführung der Filmmusik der des Films auf mechanischem Wege parallelisiert werden kann.
Solange der Mensch mit seinem unzuverlässigen Sinn für Tempo Träger der Musik ist, müssen naturnotwendig die erwähnten Diskrepanzen eintreten, muß eine Ungenauigkeit und Labilität des Zusammenspiels bestehen bleiben, die als Dauerzustand quälend wirkt.
(Daß heute einige Filmdirigenten leben, die nahezu Vollkommenes leisten, ist kein Einwand. Von ihnen später.)
Auf mechanischem Wege läßt sich eine völlige Kongruenz ohne weiteres herstellen. Man könnte z. B. einen Sprechapparat mit dem Filmaufnahmekasten verbinden und mit dem Bild zugleich, im selben Tempo, die Musik fixieren, so daß bei der Vorführung wieder nur der Projektionsapparat mit dem Phonographen in Konnex zu treten brauchte. Damit wäre zwar eine Abhilfe geschaffen; aber wieder ergibt sich eine unüberwindliche Schwierigkeit: Der Durchmesser und somit die zeitliche Dimension der Schallplatte ist begrenzt.

Nach zirka sechs Minuten ist die Platte abgelaufen und, da Sechsminuten-Filme kaum vorkommen, müßten während der Vorführung (und also während der Aufnahme ebenfalls) die Platten beständig ausgewechselt werden.
Das Tri-Ergon-Verfahren hat eine Fixierung des Musikalischen im Filmband auf ganz neue Weise gefunden. Durch einen äußerst differenzierten Mechanismus wird auf elektrischem Wege der Schall in Licht verwandelt; dieses Licht wirkt in bestimmter Weise auf den Negativfilm ein, und das so entstehende Klangbild wird bei der Vorführung wiederum auf elektrischem Wege in Schall transformiert.
So ergibt sich die Möglichkeit, eine völlige Kongruenz zwischen Bild und Musik herzustellen.
Daß die Zukunft der Filmoper, der Filmoperette und überhaupt des Films mit von vornherein fixierter Musik auf diesem Verfahren basieren wird, scheint zweifellos, wenn es nur erst gelungen sein wird, die Tri-Ergon-Musik von den Kinderkrankheiten der Sprechmaschine: Nebengeräusch und allzu geringer Tonfülle zu befreien.

III.

Die bisherige Kinomusik weist eine Stereotypie des Ausdrucks und des Repertoires auf, die unerklärlich ist, bedenkt man die ungeheure Menge populärer klassischer und neuerer Literatur.
Selbst die nationalen Variationen sind so geringfügig, daß man im Wiener Schwarzenbergkino, im Pariser Cinéma de la Madeleine und in einem kleineren Berliner Lichtspieltheater fast die gleichen Programme zu hören bekommt. Man könnte die typischsten Stücke an den Fingern herzählen. Überall und stets weiß man ungefähr: das und das werden sie bei der Liebesszene, das beim Gewittersturm, das beim Tode des alten Vaters spielen.
Wie ist das bei der so unerhört vielseitigen Kunstgattung des Films möglich? Sollten diese paar Musiken kraft ihrer Form, ihres Ausdrucks, ihrer ganzen inneren und äußeren Struktur dem Wesen des Films besonders entsprechen? Sollte es sich herausstellen, daß Schuberts h-moll-Sinfonie ein im eminenten Sinne filmisches Werk ist? Oder will das Publikum in ganz Europa, einem mystischen Fluidum untertan, just diese Musiken zu den entsprechenden Szenen haben?
Ich habe lange Zeit an dieses Problem gewandt; habe die betreffenden Stücke genau studiert, das Publikum beobachtet, Kinomusiker gefragt.
Die Stichproben bei der Musik selbst ergaben nichts. Es besteht kein wesentlicher Grund, aus dem man die im Kino oft gespielte Fünfte von Beethoven etwa der Ersten vorziehen könnte.
Das Publikum spürt zur Hälfte kaum etwas Konkretes in der Filmmusik. Es will Töne, gleichgültig welcher Art. Die andere Hälfte scheint die Monotonie dieser Filmbegleitungen zu fühlen und wünscht mehr Abwechslung. Also auch kein Resultat.

Erst die Beschäftigung mit den Filmmusiken enthüllte mir zum Teil das Rätsel. Die Mittel, die ein kleineres Kinotheater für die Musik aufzuwenden pflegt, sind zeitlich wie geldlich sehr gering. Neuanschaffungen von Material sind möglichst zu vermeiden. Experimente werden nicht geduldet. Die Musik darf nichts kosten.

Die Musiker aber, zu bequem, um sich der Lösung von Problemen zu widmen, zu unwissend, um geeignete Musiken in größerer Auswahl zu beschaffen, zu desinteressiert, um neue komplizierte Sachen zu studieren, machen sich's leicht. Sie nahmen zunächst Sachen, die populär, billig, oft gespielt waren und behielten sie bei. (Daraus erklärt sich die Tatsache, daß man im Kino noch viele alte Charakterstücke aus den Jahren 1905—1910 hört, aus der Zeit also, zu der das Kino aufkam.) Bedingungen der Musik waren: leichte Spielbarkeit, Salonbesetzung, Billigkeit, Popularität.

Später machten sich dann rührige Verleger daran, Filmmusik-Kataloge zu drucken; Kataloge, in denen zum größten Teil alte Ladenhüter, für kein Café mehr gut genug, unter bestimmten Rubriken geordnet waren. Da gibt es Stücke für Liebesszenen bei Sonne und Mondschein; für exotische Bilder; für Kriegsereignisse, Verfolgungen, Mord und Gottesdienst. Stücke heiteren, schwermütigen, grotesken, feierlichen, zweifelnden, energischen, amourösen, gefahrvoll-lauernden Charakters.

Mit diesen Katalogen ist beiden Parteien gedient: dem Verleger, der für gewisse Musiken auf diese Weise einen Absatzmarkt schafft, und dem Musiker, der durch die Charakterisierung von Musiken der Mühe des Auswählens enthoben wird.

So entsteht, da diese Verleger die Kinos von fast ganz Europa beliefern, jene zunächst unerklärliche Monotonie und Uniformität der Filmmusik.

IV.

Die erste Stadt Europas, die sich zu strengerer Kritik und Reform der Kinomusik nach amerikanischem Muster entschloß, war Berlin. Als Hauptstadt des bedeutendsten europäischen Filmlandes, als Produktionszentrum, das selbst die so fortgeschrittenen amerikanischen Filmleute zu Studienzwecken aufsuchten, hatte Berlin auch in seinen Lichtbildtheatern gewisse repräsentative Pflichten zu berücksichtigen. Mit der Forderung nach neuen großen Kinos (Ufa-Palast, Kapitol, Gloria-Palast) entstand notwendig das Bedürfnis nach großen Sinfonieorchestern. Die Ufa setzte in das Palast-Theater am Zoo eine Monstrekapelle von 75 Mann und holte aus Neuyork einen bewährten Dirigenten und Filmillustrator: Ernö Rappée.

Um es gleich vorwegzunehmen: die spezifische Kunst dieses viel propagierten Mannes enttäuschte. Enttäuschte vom rein filmischen Standpunkt. Was man sah, war: ein geschickter, nicht übermäßig fein organisierter, hochbefähigter, sogar routinierter Dirigent; nicht ohne Charme und blendende Attitüde; gewandt in den Einfällen, bisweilen sogar intuitiv; witzig, schlagfertig, mit Sinn

für Nuance (wenn auch nicht eben für spezifisch filmische Nuance). Aber im Letzten: ein Theaterkapellmeister mit allen Fähigkeiten des Opernregisseurs; ein Musiker, der bewußt gehört werden will und deshalb seinen Elan eigentlich nur an Ouvertüre und Entr'act ganz hingibt, so daß für den Film selbst oft allzu wenig übrig bleibt.

Was nicht besagen will, daß ihm nicht gelegentlich herrliche Dinge glücken: die Jahrmarktsmusik zu »Variété«, große Teile der Illustration von »1000:1« (Harold Lloyd), Einzelnes aus »Buster Keaton als Matrose«.

Stimmung zu schaffen, durch geschickte Vorspiele den seelischen Gehalt des Films vorzubereiten, den Zuschauer suggestiv zu prädisponieren, das ist Rappées beste Fähigkeit.

Für den Gloria-Palast hat die Ufa den als Operndirigent rühmlichst bekannten Ignaz Waghalter verpflichtet, über dessen Eignung zum Filmmusiker das Urteil noch nicht gefällt werden kann.

Den reinen Typus des Kinodirigenten, frei von aller Opern- oder Konzertambition, nur im Filmischen zu Hause und aus dem Film hervorgegangen, verkörpert in Deutschland Willi Schmidt-Gentner.

Bei ihm sind in genialer Weise alle Voraussetzungen des Kinomusikers vereinigt. Er besitzt Routine, Phantasie, absolutes Tempogefühl, Formsinn, Nerven und eine alle Skalen des Gefühls, vom Tragischen bis zur Groteske umfassende Charakterisierungsfähigkeit.

Jeder Einfall, jeder Übergang »sitzt«; die kleinen Formen lösen sich unmerklich ab und verschmelzen zur großen Einheit. Jegliche Reminiszenz an die Oper ist getilgt: die Musik will nur noch filmisch wirken, will ohne Film gar nicht existieren, diesem aber in idealer Weise sich anpassen, sein spezifisches Tempo stützen, seine Nuancen voll interpretieren.

Schmidt-Gentner hat als erster den Mut, in seinem Metier konsequent zu sein. Er will nicht wirken, wenn nicht der Film Wirkung fordert; er präludiert kaum, schafft aber mit zwei Takten die nötige Illusion; sein Orchester arbeitet präzis und exakt wie ein Mechanismus. Jede Szene hat ihr musikalisches Gesicht, jede Illustration trifft den Kern. Und vor allem: Niemals wird mehr gegeben, als der Film verlangt. Denn jedes Mehr würde nur den Sinn des Films beeinträchtigen.

Vielleicht aber ist es symptomatisch, daß dieser Dirigent nicht von der Oper herkam; daß er vielmehr unmittelbar aus seiner Geigerlaufbahn in die des Kinodirigenten gezwungen wurde und so Gelegenheit fand, ohne die Routine einer anderen Ausdrucksform direkt und empirisch sich mit den filmischen Musikproblemen auseinanderzusetzen.

V.

Der Film mit festgelegter oder eigens dazu komponierter Musik gehört noch immer zu den Ausnahmen.

Warum? Weil die Filmgesellschaften, die Hunderttausende für Dekoration, Aufbau und Darsteller ausgeben, sich scheuen, musikalische Dramaturgen und Komponisten zu engagieren. Vielleicht auch, weil es noch verschwindend wenige Musiker gibt, die sich mit den filmischen Fragen ernstlich beschäftigt haben.

Denn unter den paar Filmkomponisten, deren Werke wir bislang vernahmen, Reinhold Huppertz, Winfried Wolff, Dr. Becce, Dr. Erdmann, Dr. Guido Bagier, Mark Roland usw., ist kaum einer, der die elementaren Gesetze filmischer Musik bis ins letzte erfaßt hätte.

Reinhold Huppertz schuf eine Musik zu Fritz Langs »Nibelungen«, zu schwer und kompakt, um dem Wechsel der Filmszene sich homogen anzupassen, zu sehr von Wagner abhängig und einer deutschtümelnd-folkloristischen Sentimentalität hingegeben, um als selbständiges Opus ernstlich in Frage zu kommen. Nicht viel besser steht es um die Begleitung, die Mark Roland dem »Fridericus« unterlegte. Auch hier: Opernhaftes, Pantomimisches, Verbindung (aber keineswegs Synthese!) von absoluter und programmatischer Musik. Und mutet nicht Richard Straußens Versuch, den »Rosenkavalier« für die Leinwand zu bearbeiten, wie ein Beweis an, daß Oper und Film sich niemals auf einen Generalnenner bringen lassen? Das alles ist sehr schön gedacht; man spürt, daß Strauß — mit seinen Assistenten Carl Alwin und Otto Singer — ernstlich bemüht war, dem filmischen Problem auf die Spur zu kommen. Einzelnes ist sogar fast gelungen: die Szene mit dem Leierkasten und das Gartenfest am Schluß. Aber trotz aller Anpassung und Umpassung, trotz einem nahezu unfilmischen Manuskript, das der Musik in großzügigster Weise entgegenkommt, ist das Werk in der Straußschen Fassung für ein durchschnittliches Lichtbildtheater schlechthin unaufführbar; erst Schmidt-Gentner gab ihm in Berlin einigermaßen filmisches Gleichgewicht, und noch in dieser neuen Fassung wirkt es unsicher und zwittrig.

Immerhin hatte die Uraufführung des Rosenkavalier-Films unter Straußens Leitung am Dresdener Opernhaus eine gewisse Bedeutung: Film und Filmmusik wurden durch dies Ereignis in manchen Kreisen erst hoffähig, und die Verachtung, die konservative Schichten dem Kino als einer »subalternen Gattung« entgegenbrachten, erstarrte vor den Namen Hofmannsthals und Richard Strauß' zu einer Grimasse von süßsaurer Devotion.

Was Strauß, dem Meister der realistischen Bühne und der großen sinfonischen Form, nicht gelingen konnte, müßte jener jungen Generation von Musikern leicht fallen, denen die Skepsis gegen Oper und Traditionen der vorletzten Epochen quasi in die Wiege gelegt wurde.

Leider sind den ernsten jungen Führern heutiger Musik noch keine größeren Aufgaben im Filmischen übertragen worden.

Das einzige wesentliche Werk, das mir bekannt ist (Stefan Wolpes musikalische Adaptation zu dem abstrakten Film von Hans Richter habe ich nie mit

dem Film zusammen gehört), war Darius Milhauds ausgezeichnete Komposition zu dem formal von Fernand Léger gestalteten, darstellerisch leider sehr schwachen Film »L'Inhumaine«. Milhaud hat sich schon sehr früh mit den spezifischen labilen Formen der Filmmusik beschäftigt, und es ist keine pure Spielerei, daß er seinem Ballett »Le Bœuf sur le Toit« den Nebentitel »Cinéma-Sinfonie« unterlegte.

Hier, in »L'Inhumaine«, sind diese schwebenden filmischen Ausmaße schon fast erreicht; die kompakte Form der Totalität läßt sich nicht eigentlich zerlegen, und dennoch hat jede Szene ihr eigenes charakteristisches Profil; die Katastrophen sind auf ganz neue, dem Opernhaften völlig entfremdete Weise herausgehoben und die Übergänge auf ein Minimum konzentriert. Ähnliches soll Erik Satie in der Musik zu dem Film aus »Relâche« von Francis Picabia erreicht haben.

Schließlich wäre noch das außerordentlich bedeutende »Ballet Mécanique« zu erwähnen, das George Antheil zu Légers abstrakten »Images Mobiles« komponierte, das ich aber auch nur ohne den (mir gleichfalls bekannten) Film hören konnte.

VI.

Die Idee jener Verleger, in Katalogen bestimmte charakteristische Stücke zu rubrizieren, hatte immerhin einen produktiven Kern. Denn natürlich sind Musiken vorstellbar, deren Charakter sie für bestimmte Leinwandszenen prädestiniert. Freilich ist die Hermeneutik auf der Ebene des Kinos eine völlig andere als auf der des Theaters, eine andere vor allem als die der Programmmusik.

Gewiß ist jedoch, daß diese spezielle Hermeneutik nicht gar so kompliziert ist, wie sie zunächst sich darstellen mag. Das schwierigere Problem liegt, wie schon im ersten Abschnitt angedeutet wurde, beim Formalen. Da in der Filmmusik eine ganz neue kompositorische Struktur sich ausbilden wird, scheint die Annahme gerechtfertigt, daß (nach dem ewigen Gesetz des Ausgleichs zwischen Bedürfnis und Angebot, das ja auch in künstlerischen Dingen sich stets ausgewirkt hat!) diese Formprinzipien der jungen Generation besonders nahe liegen müßten. Eine Untersuchung der zeitgenössischen Musik auf diese Formen hin ergibt allerdings keine wesentlichen Resultate. Das dürfte aber dem Umstande zuzuschreiben sein, daß noch keiner dieser Musiker sich entschlossen hat, reine Filmmusiken zu schreiben.

Der Gedanke, musikalische Filmvokabulare zu schreiben, ist nicht ganz neu und kommt aus Amerika, wo schon eine ganze Reihe von Heften mit Music for Moving Pictures erschienen ist. Wie wäre es, wenn diejenigen unter den jungen Komponisten, die überhaupt Interesse am Film haben, solche Filmvokabulare schrieben? Das Problem ist reizvoll genug, denn neben einer unbedingt suggestiven Charakteristik müßten diese Musiken einen Bau haben, der die sofortige Unterbrechung an jeder beliebigen Stelle zuläßt, ohne daß das

Formempfinden des Hörers dadurch verletzt würde. Ich selbst habe einige derartige Versuche gemacht, und es ist durchaus wahrscheinlich, daß Musikernaturen wie Hindemith und Schulhoff, um nur zwei besonders geeignete zu nennen, an dieser Arbeit Freude und Anregung fänden. Ich weise bei dieser Gelegenheit auf die »Mouvements Perpétuels« von Francis Poulenc und die »Pastorales« von Georges Auric hin, die formal schon stark zur filmischen Musik tendieren.
Mit solchen Filmvokabularen wäre eine bedeutende Niveauerhöhung der filmischen Musik ermöglicht, das Publikum könnte auf breiterer Basis als bisher an moderne Klangbilder gewöhnt werden und die Verleger neuerer Musik dürften mit dem Geschäft zufrieden sein.
Die Film-Produktionsgesellschaften selbst aber sollten den Anstoß zu solchen Werken geben, am besten in Form eines Preisausschreibens, bei dem durch eine Kommission von hervorragenden praktischen Kinomusikern die eingereichten Kompositionen gesichtet, und die geeignetesten prämiiert werden müßten.

VII.

Daß die künstlerische Zukunft des Films im engsten Zusammenhang mit der Entwicklung einer filmischen Kompositionstechnik steht, kann bei der eminenten Abhängigkeit der Filmwirkung von der begleitenden Musik nicht mehr bezweifelt werden. Ebenso wahrscheinlich ist es, daß diese Zukunft den Film mit a priori festgelegter Musik als eine künstlerische und technische Notwendigkeit immer eindeutiger beweisen wird. Es ist kein Zufall, daß gerade jetzt diese Probleme aktuell zu werden beginnen. Der Film befindet sich augenblicklich in einer Art von geistiger Krise. Immer mehr beginnt man, im Publikum und in den Fachkreisen, das eigentliche Wesen dieser neuen Kunstgattung zu analysieren, und je stärker sich diese Analyse praktisch auswirkt, desto mehr wird die völlige Heterogenität von Leinwand und Bühne als elementare Forderung einer zukünftigen Filmurgie erkannt.
Dadurch erweist sich das ängstliche Hilferufen gewisser Theaterfreunde und Filmfeinde: das Kino würde in Zukunft Oper und Schauspiel verdrängen, als blinder Lärm. Denn wer Augen hat zu sehen, der muß erkennen, daß der Film sich mit seiner fortschreitenden Vervollkommnung immer weiter von der Bühne (wie auch von der »Literatur«) entfernt. Nur in seinen Kindheitsjahren bedurfte er noch einer Stütze durch die Erfahrungen und Praktiken des Theaters. Seine eigentlichen szenischen Möglichkeiten — Möglichkeiten einer seltsam phantastischen Realistik, einer erweiterten Anwendung des Begriffs »Zauberei«, seine speziellen Formmomente weisen ihm Aufgaben zu, die sich mit den auf weniger unmittelbare Suggestionseffekte begründeten der Bühne nie berühren können.
Noch existiert keine nennenswerte Literatur über die Probleme der Filmurgie, und die Wenigen, die sich auf kluge Weise mit diesen Problemen auseinander-

setzten, hatten, wie z. B. Bela Balasz, wenig über die Musik zu sagen. Die einzige größere Arbeit, die, in sehr abstrakter Weise freilich und mit problematischen Ergebnissen, auf diese Fragen eingeht, ist Ernest Blochs Essay »Die Melodie im Kino« aus dem Sammelband »Durch die Wüste«. Hier schreibt ein Musiker, der zugleich Philosoph ist und einer der klügsten Denker, die wir heute in Deutschland kennen.

Der Vollständigkeit halber sei noch auf die Forderung hingewiesen, die Carl Robert Blum in einem Aufsatz »Zur Technik des Musikfilms« (Filmkurier 1926, Nr. 8) aufstellt.

Bekanntlich werden nicht nur die Filmvorführungen, sondern auch die Aufnahmen mit Musik begleitet. Blum schlägt daher, um eine Kongruenz zwischen dem Eindruck auf Darsteller und Publikum zu gewinnen, vor, bei der Aufnahme dieselbe Musik zu spielen, die im Kino die betreffende Szene begleitet. Im Prinzip wäre dagegen nichts einzuwenden, besonders, wenn es sich um Szenen handelt, bei denen mehrere Darsteller beteiligt sind.

Problematisch wird die Forderung bei monodramatischen Szenen. Hier muß unbedingt den Wünschen des Darstellers nachgegeben werden, der vielleicht, um in Trauerstimmung zu verfallen, auf eine ganz bestimmte musikalische Reminiszenz angewiesen ist. Es gibt Leute, die beim Tristanvorspiel, und solche, die bei einem Gassenhauer weinen. Wie unendlich differenziert sind doch die seelischen Reaktionen verschieden gearteter, gebildeter und disponierter Menschen!

Der Film ist im Begriff, eine neue künstlerische Ausdrucksform zu zeugen. Die Filmmusik, heute noch mehr oder weniger ein notwendiges Übel, als Gattung nicht eigentlich existent und in den primitivsten Anfängen der Entwicklung begriffen, wird sich mit der zunehmenden Ausbildung dieser Ausdrucksform zu einer immer selbständigeren Art entwickeln.

Die hervorragende Bedeutung des Films in sozialer und pädagogischer Hinsicht (denn wir glauben, daß Film und Schallplatte in absehbarer Zeit einen Teil der Schulerziehung ersetzen werden) rückt die Vermutung nahe, daß die musikalische Schulung des zukünftigen Durchschnittsmenschen sich im Kino vollziehen wird.

Damit scheint uns die Wichtigkeit und Aktualität der in diesem Aufsatz erörterten Probleme hinreichend motiviert.

Es ist denkbar, und sogar wahrscheinlich, daß die musikalische Kultur der schon näheren Zukunft sich auf den heute noch untergeordneten und verachteten Arten der »Gebrauchsmusik« aufbauen wird.

Wenn künftig überhaupt noch die Kunst eine bedeutende Rolle im privaten und öffentlichen Leben spielen wird, so kann es nur eine Kunst der breitesten Öffentlichkeit, der Massen sein.

Der heutigen Menschheit fehlt die in früheren Epochen ungemein wesentliche Basis eines gemeinsamen Glaubens. An Stelle dieses Glaubens wird eine Ge-

meinsamkeit der Lebensbedürfnisse treten. Zu diesen Lebensbedürfnissen gehört heute in erster Linie das der sinnlichen Zerstreuung.
Tanzhäuser, Kinos und Revuetheater werden die Stätten einer neuen freudigeren Form der Andacht sein. Dem Film aber, idealem Überbrücker von Zeit und Raum, fähig, unseren Geist in ferne Epochen und Länder zu tragen, wird der größte Teil an solcher Zerstreuung zufallen.
Und bald schon werden Historiker sich genötigt sehen, der Musikgeschichte ein neues Kapitel anzuhängen.
Dieses Kapitel wird heißen: *Die Musik zum Film.*

LICHT- UND BEWEGUNGSREGIE IN DER OPER

(STUDIEN AM GEFANGENENCHOR IM »FIDELIO«)

VON

FRIEDRICH STICHTENOTH-KASSEL

Nahm man vor etwa einem Vierteljahrhundert die Kritik einer photographischen Aufnahme oder eines Porträts zur Hand, so fand man als höchstes Lob den Passus, daß das Bild »vollkommen natürlich« ausgefallen sei. Dieses Streben nach völliger Übereinstimmung mit dem *Sein* des Dargestellten reicht in praxi bis in unsere Zeit hinein, wenn auch die Theorie und einige führende Köpfe der Praxis schon längst dem *Schein* des Darzustellenden sein Recht zu wahren wußten. Gerade unsere heutige Bühnenregie bedarf einer Beleuchtung von dieser Seite. Die Menschen gehen in die Theater, um dem Leben, das sie täglich und stündlich mit all' seinen Banalitäten umgibt, für ein paar Stunden zu entfliehen. Gerade die Oper mit ihrer Musik läßt die profane Welt am schnellsten für den Zuhörer versinken. Schon die Klänge des Vorspiels wandeln den Alltagsmenschen in einen Andächtigen um. Geht dann aber der Vorhang auf, so ist bei Tausenden von Aufführungen die ganze Sammlung dahin. Die Bühne zeigt eine Menge von Dingen, die wir aus dem täglichen Leben oft sogar noch viel besser kennen, und zwischen diesen Wänden, Fenstern, Stühlen und Tischen bewegen sich Menschen, die uns etwas singen und sagen sollen und denen man anmerkt, daß das, was sie zu sagen haben, ihnen nicht zu all dem Drum und Dran, das sie umgibt, zu passen scheint. Wo aber keine Einheit ist, ist auch keine Stimmung, und nur aus der Stimmung kann das wahre Drama geboren werden. Die sorgfältigst studierte Partie, das geschickteste Spiel verpuffen, wenn sie nicht durch das Band der Stileinheit zusammengehalten werden. Was sollen aber Dinge des Alltags in der Welt eines Stiles, der die Tendenz hat, den Erlebenden der Welt des Alltags zu entführen? Sie sind wie ein großer Erdklumpen in den Fängen eines edlen Vogels. Er will von der Erde

fort, aber irgendein unerklärliches Etwas zwingt ihn, ein Stück Erde mit in seine lichten Höhen zu tragen. Du Mensch, der du ein Kunstwerk erlebst, gleichst einem solchen Vogel. Erlebst du für dich allein, so magst du auf *deine* Weise auf die Gipfel echten Erlebens gelangen oder sie nur aus weiter Ferne ahnen. Erlebst du aber für andere mit, deutest du Kunstwerke aus, so ist es deine heilige Pflicht, jeden Klumpen Erde vor deinem Fluge zum Licht des künstlerischen Erlebens fallen zu lassen. Mit beschwerten Flügeln erklimmst du die Höhe nicht. Vollends ist es dir dann unmöglich, andere mit emporzuziehen. Aber wollen wir denn eigentlich heute noch »erleben«? Wollen wir noch, etwas naiver ausgedrückt, »erbaut« werden? Man spottet heute so gern über alles, was Romantik heißt, man ist so stolz auf sein bißchen angelerntes Wissen, auf seinen — wie oft so unverständigen — Verstand und lacht über ein warmes Herz, in dem noch Flammen heiliger Leidenschaften lodern. Und warum lacht man? Warum gibt man dem Seziermesser des Verstandes das Recht, den warmblütigen Leib erfühlter Kunst erbarmungslos zu zerschneiden? Weil man nur den *wissenden* Verstand, nicht aber das *könnende* Herz mehr sieht. Unsere Zeit steht im Zeichen der Maschinen, aber wir suchen, bewußt oder unbewußt, eine Zeit der Persönlichkeiten. Solange wir an dem mechanischen Sein der Materie haften, sind die Gipfel des Erlebens unbesteigbar.

Darum fordere ich: Duldet Dinge des profanen Lebens nur dann in euren Kunstwerken, wenn ihr mechanisches Sein zurücktritt vor ihrer künstlerischen Wirkung. Verbannt die »Dekoration« von euren Bühnen! Schränkt sie, wenn ihr sie nicht ganz verbannen könnt, zum nur andeutenden Faktor ein. Die Bühne braucht uns nicht zu zeigen, wie ein Zimmer oder ein Wald aussieht; und an welchem Ort eine Handlung spielt, ist nur insoweit von Belang, als der Ort eine gewisse Stimmung bedingt, oder seinerseits durch die logische Entwicklung der Handlung selbst bedingt ist. Im ersten Falle ist der Ort nichts, die Stimmung alles, im zweiten Falle genügt es, dem Zuschauer die Örtlichkeit andeutend — etwa auf dem Programm — zu vermitteln. Es muß und wird eine Zeit kommen, in der Licht und Bewegung über das tote Dekorationsmaterial triumphieren werden. Die Musik zieht nur in seltensten Fällen Dinge der Wirklichkeit in ihren Bereich, indem sie hie und da einen Klang des Alltags, der aber dann auch schon Musik, wenn auch primitiverer Art, ist, in ihre Welt hineinträgt. Im Prinzip ist ihre Sprache erdentrückt. Wirkt sie in der Oper mit der Bühnenkunst zusammen, so trifft sie heute noch in der Hauptsache auf die größte Erdgebundenheit, und das Zusammenwirken beider Künste im Gesamtkunstwerk ist unmöglich, weil die stilistische Einheit fehlt. Hauptwirkungsmittel der Musik ist der Ton mit seiner (Klang-)Farbe und Bewegung. Dem muß die Bühnenkunst den Menschen mit seiner Bewegung und seiner (und seiner Umgebung) Farbe gegenüberstellen. Wie Bewegungen und Farben im Alltag sind, ist hierbei ganz belanglos. Der Alltag hat eben keine Forderungen

zu stellen, lediglich das Kunstwerk selbst bedingt seine Inszenierung. Schauspieler und Statisten, die nicht bewegungskünstlerisch ausgebildet sind, müssen von unseren Bühnen verschwinden. Neben die musikalische und darstellerische Ausbildung, welch letztere ja kaum über den Rahmen einer anzudressierenden »Spielastik« hinausgeht, muß die bewegungskünstlerische Durchbildung treten. Natürlich darf jede Bewegung nicht aus den ihr zugewiesenen Grenzen heraustreten und die musikalische Gestaltung überwuchern. Die diesem Heft beigefügten Bilder geben Bewegungsstimmungen aus dem Gefangenenchor im Fidelio wieder, bei denen, um den Bewegungseindruck nicht zu verwischen, von Maske und Kostüm abgesehen wurde. Aus dem gleichen Grund wurde zu diesem Beispiel der Chor aus Damen gebildet, weil männliche Bewegungskünstler heute noch zu selten sind und nicht zur Verfügung standen. Für die Masken könnte man an folgende Beispiele aus der bildenden Kunst denken: *Florestan-Maske*: Dürer, Brustbild des Meister Hieronymus (1506) L 10, K 56.*) Eine feine Florestan-Vorlage liefert der Johannes in der Pfarrkirche zu Kalkar am Niederrhein. *Leonore:* Grünewald, Magdalena aus der Sammlung Licht, Berlin, K 88, *Pizzarro*: Hans Baldung, Kopf des Saturn in der Albertina, Wien, T 245, K 47, *Rocco*: Dürer, Kopf des Paul Topler (zu Beginn der niederländischen Reise 1520 zu Aachen in das Skizzenbuch eingetragene Silberstiftzeichnung) L 439, K 71, *Gefangenentypen*: Grünewald, Kreidestudien niederstürzender Apostel, K 81 und 82. Dürer, Apostel Paulus. Pinselstudie zum Helleraltar, 1508, L 19, K 58.

Der Gefangenenchor fängt das große Geschehen des ganzen Dramas in einem verkleinernden Spiegel, jedoch, ohne von einer Erlösung zu ahnen. Aus Nacht zum Licht und dann wieder zurück zur Nacht. Durch dieses: zurück zur Nacht, diese Hoffnungslosigkeit der vom Licht scheidenden Gefangenen wird der dunkle Untergrund geschaffen, auf dem sich das Erlösungswerk Leonores um so strahlender abhebt. Gerade der Gefangenenchor, der ein Drama im Drama darstellt, bedarf der sorgfältigsten Regiearbeit. Die im pp ansteigenden Streicher führen aus der Nacht des Kerkers langsam nach oben. Ihr Klang ist fahl und farblos, wie gehaucht. Erst im 15. Takt bringen die Hörner ein wenig Farbigkeit in das akustische Bild, bis die Fagotte im 19. Takt den Willen zum Aufstieg energischer bekunden und von Takt 21 an von den Klarinetten darin unterstützt werden. Jetzt kommen die Gefangenen aus der Tiefe, und das Flackern ihrer lichtentwöhnten Augen, das Schlagen ihrer erwartungsfrohen Herzen nehmen die Geigen und Bratschen auf. Den Schein des endlich geschauten Lichtes spiegeln die Flöten und Oboen; Klarinetten, Fagotte und Hörner fügen vom 27. Takt an Wärme und satte Farben hinzu.

*) Die Abkürzungen bedeuten: L = Friedrich Lippmann, Zeichnungen von Albrecht Dürer, Berlin 1883, 1—5; T = Gabriel von Terey, Die Zeichnungen des Hans Baldung, Straßburg, 1894, 1—3; K = Zeichnungen altdeutscher Meister z. Zt. Albrecht Dürers. Ausgewählt und eingeleitet von Carl Koch, Dresden, 1922 (Arnolds graphische Bücher, zweite Folge, Bd. 3). Die hinzugefügten Zahlen weisen auf die Seiten der betreffenden Werke hin.

Bild 1 zeigt den Eindruck, den die Gefangenen, einer sie ewig dünkenden Nacht entstiegen, von den ersten Strahlen des Lichtes haben (Takt 19, Einsatz des 1. Fagottes). Sie wissen kaum noch, was Licht ist, sind geblendet, erschrecken und fühlen doch das selige Glück, an frischer Luft zu atmen, frei von dem Moder des Kerkers. Doch alles Licht vermag nicht, die Gedanken an die düstere Gruft zu bannen. Beim Anblick des Lichtes fühlen sie die Nacht ihres Gefängnisses, das sie in kurzem wieder erwartet, desto stärker. Eine magische Gewalt hindert ihre Gedanken am freien Flug, bannt sie an die Erde. Der chromatische unisono-Fall der Takte 37—40 mit dem erschütternden Streichertriller in Takt 38 fängt das innere Erleben in Tönen auf. Aber die Freude am Sonnenlicht setzt sich durch, und wenn später, Takt 55—59, wieder die Gedanken für einen Augenblick in den Kerker schweifen, tun sie es jetzt getroster und fester. Da liegt kein willenloses Sinken mehr in den Worten: Der Kerker eine Gruft, da werden sie in gleicher Tonhöhe leise kund getan, wie eine Erinnerung an Überwundenes, aber auch diese Erinnerung ist farblos wie das Dunkel der Gruft: in hohlen Oktaven, vom Tremolo der zweiten Geigen durchzittert, vom *des* der ersten Geigen und der tiefen Hornoktave B dunkel grundiert, klingt sie wie ein Menetekel in die Licht- und Lebensfreude hinein. Die Rührung weicht der Kraft, B-dur wird von G-dur abgelöst, Hoffnung und Vertrauen fassen in den Herzen der Gefangenen Fuß, sie wähnen die Freiheit zurückgekehrt. Die Stimmung dieses Augenblickes gibt Bild 2 wieder (etwa Takt 23 in G-dur). Der Weg vom Gefängnistor bis zu diesem Augenblick größter Hoffnung muß von einer deutlichen Veränderung der Lichtfarbe begleitet sein. Strahlendes Weiß darf erst bei der in Bild 2 wiedergegebenen Stimmung auf die Gefangenen herniederstrahlen. Sobald die Gedanken in den Kerker zurückschweifen, ist das Licht zu trüben (z. B. bei Takt 38 des ersten B-dur-Teiles). Alle diese Veränderungen müssen deutlich, aber unaufdringlich vor sich gehen, d. h. sie müssen genau mit dem Stimmungsgehalt von Musik und Bewegung zusammentreffen.

Das Erscheinen der Wache reißt die Gefangenen aus ihrem Freiheitsglauben in die Wirklichkeit des Gefängnishofes zurück. Bild 3 hält die Licht- und Bewegungsstimmung des Augenblickes fest, in dem die Vordersten des Gefangenenzuges die Wache sehen, während die anderen noch vom Freiheitswahne befangen sind. Das Orchester untermalt diesen Stimmungsumschlag durch den Übergang vom sf zum pp und den Tonartwechsel von G- nach B-dur. Der Kontrast zwischen den mit warmer Bläserfarbe gesättigten Akkorden und dem jäh abklingenden F der Celli und Bässe, zu denen sich erst nach und nach ängstlich und schüchtern die anderen Streicher und erst vom 15. Takt der neu erreichten Tonart ab die Bläser, ebenfalls in aufsteigender Folge, gesellen, ist ein Meisterwerk Beethovenscher Ausdruckskunst. Die von den Holzbläsern gebrachten Sechzehntel auf das Wort »haltet« sind der erschütternde Ausdruck der Enttäuschung, die sich der aus ihrem Freiheits-

traum gerissenen Menschen bemächtigt. Erst als der Schrecken einer gewissen Resignation gewichen ist, fügt sich auch der füllende Hörnerklang dem Ganzen wieder ein (Takt 29). Den Höhepunkt ihrer kurzen Freiheit erleben die Gefangenen im Garten, dem Gesichtskreis des Zuschauers entzogen, dann treibt sie der unabänderliche Wille Pizzarros wieder in ihr finsteres Verlies. Nach dem Kerkertor zu muß das Licht auf der Bühne abnehmen, das Tor liegt, ein Symbol dessen, das es verschließt, in tiefem Dunkel. Bild 4 zeigt einen Teil der Gefangenen schon in Finsternis eingetaucht, während die letzten sich noch einmal dem Licht zuwenden, um wenigstens *einen* hellen Strahl mit in ihre dunkle Tiefe zu nehmen, und über den abgerissen und gequält klagenden zweiten Geigen und Bratschen singen die ersten Geigen ihr tröstendes Lied (Takt 25—29). Dieser Trost folgt ihnen als Licht mit in ihre Nacht, und auch auf der Bühne muß sie ein Lichtstrahl begleiten.

Schon diese wenigen Beispiele können genügen, die Notwendigkeit sinngemäßer Licht- und Bewegungsregie in der Oper zu begründen. Gerade dem Gefangenenchor im Fidelio haftet eine Farbigkeit an, wie sie sonst nur dem mechanisch erzeugten Instrumentaltone eignet.*) Die Instrumentierung, die Beethoven dem Chore hinzufügt, zeigt besser, als es Worte vermögen, wie ihm daran lag, den ganzen Chor mit seinem Ans-Licht-Streben und dennoch An-die-Nacht-Gebundensein farbig wirken zu lassen. Es bedurfte der Meisterschaft eines Beethoven, den *homophon* konzipierten Chor zum Träger reiner Stimmungs*farbe* zu gestalten. Bei manchem anderen wäre — gerade eine Unzahl von Männerchören kann hierfür zum Beweise dienen — das Farbwollen an der Individualgebundenheit des Vokalklanges gescheitert. Nur dem Genie gelingt es, auch gegensätzlich orientiertes Material seinem Wollen dienstbar zu machen.

WESEN UND AUFGABE DER MUSIKKRITIK

VON

FRIEDRICH MAHLING-BERLIN

Die unbestreitbare Größe unserer Zeit liegt darin, daß sie besonders reich an Möglichkeiten ist. Auf allen Gebieten — keineswegs nur auf den technischen und wirtschaftlichen — zeigen sich neue Ansätze. Wie indessen die mancherlei Probleme und Fragen zu lösen und zu beantworten sind, das hängt in erster Linie von uns selbst ab. Darin wurzelt unsere Verantwortlichkeit,

*) Vgl. hierzu den Aufsatz: »Einstimmige und mehrstimmige Musik« von Paul Bekker im Juniheft und meinen darauf Bezug nehmenden Aufsatz: »Richtungs- und Quantentheorie in der Musik«, im Septemberheft 1925 der »Musik«, weiter Paul Bekkers Schrift: »Materiale Grundlagen der Musik«, Universal-Edition, Wien 1926.

daran kann man den ganzen schweren Ernst unserer Lage spüren und empfinden, daraus kann man aber auch ungewöhnliche Freudigkeit und Kraft schöpfen, noch mehr: Man kann — wie paradox es manch einem erscheinen mag — das Bewußtsein gewinnen, daß es eine Lust ist, gerade in unserer Gegenwart zu leben und mitschaffen zu dürfen an alledem, was uns einmal in eine helle, schöne, harmonische Zukunft hineinführen soll.

Damit aber erhebt sich die Frage, welches vor allem anderen die Voraussetzungen tätiger Mitarbeit, neuen und großen Aufbauens sind. Nach drei Seiten hin lassen sie sich allgemein bestimmen: In *gedanklicher* Beziehung kommt es auf ein klares, grundsätzliches *Erkennen* an; in *seelischer* Beziehung auf erhöhte Spannkraft und *Lebendigkeit*; mit Bezug auf den *Willen* endlich darauf, daß er gut und unbeirrbar *entschieden* ist.

Vielleicht wird der Leser nun fragen, was diese Erörterungen mit »Wesen und Aufgabe der Musikkritik« zu tun haben. Gerade diese Frage aber ist geeignet, uns auch auf die *Tragik* unserer Zeit hinzuweisen. Sie besteht eben darin, daß wir uns gewöhnt haben — unter dem Zwang bitterer Notwendigkeit uns daran gewöhnen mußten —, die einzelnen Lebensgebiete als etwas für sich Bestehendes, Isoliertes anzusehen, daß wir darüber den Blick für große Zusammenhänge, das Gefühl für die organische Einheit alles Seins verloren haben. Und doch vermag letztlich nur eine synthetische Betrachtungsweise uns wahrhaft fruchtbare Anregungen zu vermitteln, uns schließlich auch über uns selbst hinauszuführen, ohne daß es notwendig wäre, dadurch auf den einzelnen Teilgebieten in Dilettantismus und Halbbildung zu verfallen. Gerade deshalb sollte auch das hier im einzelnen zu behandelnde Problem in das Licht höherer Gesichtspunkte gerückt werden.

Woraus resultiert denn jene eigenartige und oft wenig beneidenswerte Lage, in der sich Musikkritik und Musikkritiker innerhalb des öffentlichen Lebens unserer Tage befinden? Eine ganze Reihe Faktoren spielen hier mit. Es sei der Versuch gemacht, ihnen im einzelnen etwas näher nachzugehen.

Wer immer seine Meinung offen sagt, muß sich auf Widerspruch und Zustimmung gleicherweise gefaßt machen. Das ist gut so; denn das Mangelhafte wird trotz etwaiger Zustimmung von irgendwoher nicht die Kraft haben, sich auf die Dauer zu behaupten. Das Gute und — im besten Sinne des Wortes — Fortschrittliche jedoch braucht auch den Widerspruch nicht zu fürchten, sondern wird sich dessenungeachtet durchsetzen können. Der Kritiker aber hat es weitaus schwerer. An Stelle bloßen Widerspruchs begegnet ihm nur zu oft Haß, an Stelle einfacher Zustimmung Überschätzung. Mit Schmeichelei und Kriecherei, mit Hohn und Verachtung hat er gleichermaßen zu rechnen. Und nun erst ein Musikkritiker! Er hat es mit Menschen zu tun, die meist am schwierigsten zu behandeln sind, mit Künstlern, und noch dazu mit Musikern. Er hat es mit einer Materie zu tun, die sich dem nur reflektierenden Verstand ebenso verschließt, wie dem nur sich hingebenden Gefühl, die viel-

mehr eine Universalität der Auffassung erheischt, die auch dem gewiegten Kenner nicht in jedem Augenblick zur Verfügung steht. Kein Wunder also, daß sich manch einer in dem Bestreben, *über* den Dingen zu stehen, nun erst recht verliert und oft genug *zwischen* die Stühle setzt. Aber das sind noch die Besten. Die Mehrzahl zieht es vor, den Schwierigkeiten auf andere Weise aus dem Wege zu gehen. Sie begnügt sich entweder mit einer kleinlichen und pedantischen Schulmeisterei oder aber verfällt ganz und gar dem Feuilletonstil, der leider schnell genug in Geschwätz auszuarten pflegt. Noch mehr: Eine große und bekannte Berliner Zeitung gab für ihre Musikbesprechungen einmal direkt die Parole aus, daß sie den zum »gemütlichen« Kaffeeklatsch versammelten Tanten des Nachmittags als Gesprächsstoff dienen sollten, etwa in der Weise, wie man über das neue Dienstmädchen oder die hohen Butterpreise sich unterhält!

Diese Schwierigkeiten und Mißstände können nicht nur in den äußeren Umständen und Verhältnissen zu suchen sein. Vielmehr scheint mir ihr tiefster Grund darin zu liegen, daß man sich des eigentlichen Wesens und der Aufgaben der Musikkritik nicht mehr voll bewußt ist.

Kritik setzt Urteilsfähigkeit voraus; Urteil aber entsteht aus Vergleichen. Womit vergleicht der Musikkritiker etwas, was er zu hören bekommt? Was macht er zu seinem Maßstab? Man sieht, daß hier die eigentliche Schwierigkeit erst anfängt; denn es ist klar, daß in ein musikkritisches Urteil ebensowohl von überkommenen Normen, wie von persönlichem Geschmack etwas einströmen kann, daß die ästhetische »Richtung«, der einer angehört, ebenso wie sein eigenes musikalisches Vermögen mitsprechen können. Also hoffnungsloser Subjektivismus auf der ganzen Linie! Also doch nichts weiter, als ein Aussprechen dessen, was so der Durchschnittskonzertbesucher meint — vielleicht in etwas persönlicherer Form, aber doch im wesentlichen dasselbe! In der Tat, es scheint fast so, als ob es eine andere Möglichkeit nicht gäbe. Und wirklich ist ja auch die Mehrzahl der heutigen Musikkritiken derart abgefaßt: Im berichtenden, unterhaltenden Ton mit ein paar fachlichen Bemerkungen als Aufputz und Rosinen im Kuchen. Aber es bedarf nicht besonders großer Einsicht, um zu begreifen, daß damit allein noch nicht viel gewonnen ist. Wohl mag man auf diese Weise anregend wirken, wohl gefällt es vielen, wenn so mit ihnen geplaudert wird, wohl mag mancher Künstler einen Fingerzeig erhalten, wie er es nicht machen soll oder was verbesserungsbedürftig ist an seiner Kunst — (vom Propagandawert der Musikkritiken ganz zu schweigen).

Doch es muß noch etwas anderes hinzukommen: Das sind die wahrhaft großen Gesichtspunkte, das ist das Bewußtsein von einem Ziel, das ist — einmal etwas großartig ausgedrückt — der Wille zur Erfüllung weltgeschichtlicher Notwendigkeiten. An alledem aber fehlt es zur Zeit fast ganz. Gewiß, wir leben in einer Übergangsepoche, wo noch vieles im Werden begriffen ist, wo noch mannigfach herumexperimentiert wird, wo es schwer ist, die Umrisse dessen,

was sich vorbereitet, schon klar zu erkennen. Aber deshalb bleibt uns das Ringen um diese Klarheit nicht erspart, deshalb dürfen wir nicht nur im Zustand apathischer Gleichgültigkeit und schläfrigen Abwartens verharren.

Freilich, wenn man ein Ziel, gerade auf musikalischem Gebiet, erkennen will, dann ist man genötigt, auch darauf sein Augenmerk zu richten, was geistig in der Musik lebt, dann muß man nach Hintergründen und Wesenstiefen der Musik forschen, die sich weder einer nur formalistischen noch etwa einer nur hermeneutischen Betrachtungsweise erschließen. Und hier eben erhebt sich eine Forderung, an deren Erfüllung noch manche Generationen werden mitarbeiten müssen und die deshalb gar leicht und oft von den Menschen der Gegenwart als unerfüllbar abgelehnt wird: Es gilt, die Musik nicht nur »von unten nach oben«, sondern auch von »oben nach unten« zu erfassen. Damit soll gesagt sein, daß es nicht möglich ist, nur aus den *Elementen* eines musikalischen Kunstwerkes heraus auch schon seinen tiefsten *Sinn* zu erfassen, wie es von einer materialistisch orientierten Ästhetik gegenwärtig oft versucht wird. Ist doch dieser Sinn bei aller wahren Kunst ein metaphysischer. Durch Analyse der melodischen, harmonischen und rhythmischen Faktoren eines Musikstückes kann man wohl zu einem Verständnis seiner *formalen* Voraussetzungen gelangen, kann seine Architektur begreifen. Die Anschauung seines *geistigen* Gehaltes ergibt sich erst aus dem Verhältnis, das man selbst zur geistigen Welt hat. Ein solches Verhältnis zum Übersinnlichen aber kann man eben nur auf Grund einer viel tieferen Erkenntniskraft gewinnen, als sie uns heute im allgemeinen eignet. Und gerade hier gilt es deshalb auch für den Musikkritiker in erster Linie zu arbeiten, um wahrhaft in den Zusammenhang der Dinge einzudringen.

Ergänzt und unterstützt wird diese Erkenntnisarbeit durch die Erfüllung der zweiten, eingangs erwähnten Voraussetzung, durch eine ganz andere *seelische Lebendigkeit*, als sie die Menschen heute gemeinhin besitzen. Ich meine jene intime Einfühlungsfähigkeit, jenes fließende Mitschwingenlassen der verborgensten Herzenstiefen, jene wahrhaft fromme und andächtige Hingabe an das Geistige, durch die allein es möglich ist, mit dem Wesenskern eines Dinges eins zu werden, innerlich zu verschmelzen. Diese seelische Lebendigkeit wird sich dann auch nach außen hin bemerkbar machen: Zum bloßen Beobachten wird liebevolle Wärme hinzutreten, die es ermöglicht, auch dem Persönlichsten eines Werkes gerecht zu werden. So gelingt es dann auch, Wahrheit und Liebe in der Beurteilung von Musik harmonisch zu vereinigen.

Doch muß zur Erfassung der letzten Ziele der Musik noch eins hinzukommen. Man hat nämlich zu berücksichtigen, daß die Kunst, und also auch die Musik, eine gewisse *soziale Aufgabe und Bedeutung* hat, daß die Kunst einer Zeit nicht zu trennen ist von den sonstigen Kulturerscheinungen der gleichen Zeit. Wohl mag die Kunst als solche sich selbst genug sein, ihre Aufgabe ist ihr aber auf jeden Fall immanent. Und diese Aufgabe ist eine vorwiegend

Bild 1

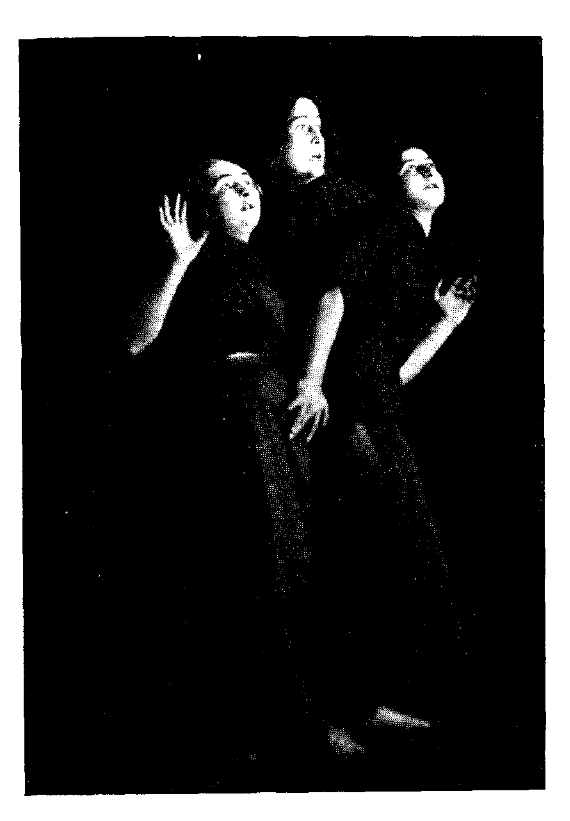
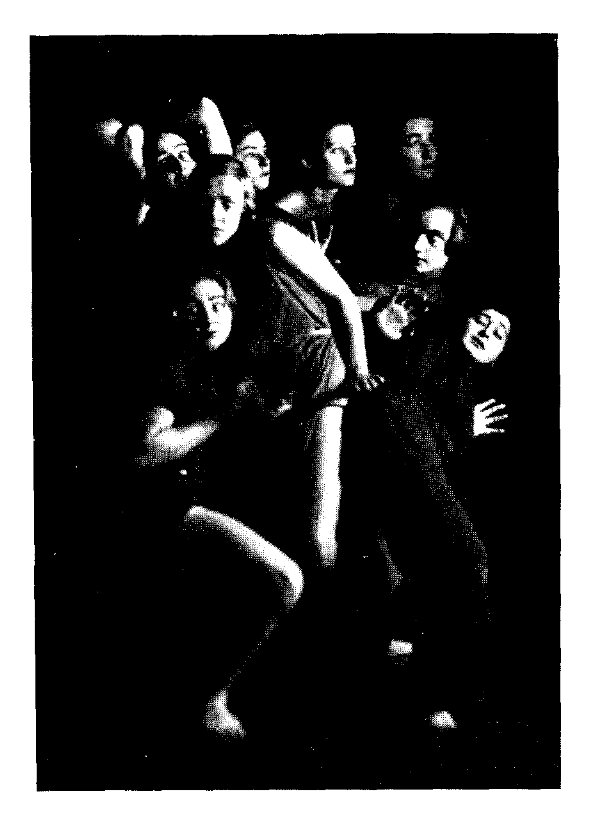


Bild 3







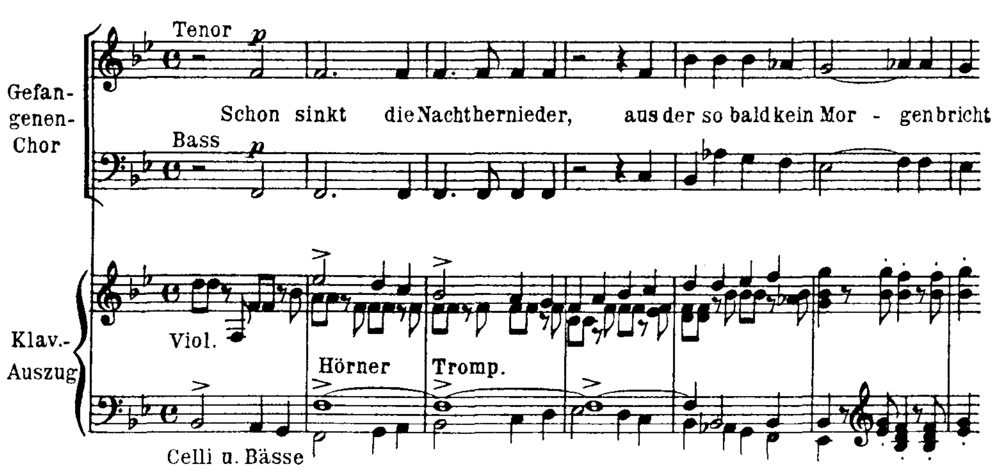
Bewegungsstimmungen aus dem Gefangenenchor im Fidelio
Nach einem Regieplan von Friedrich Stichtenoth, ausgeführt von der Gymnastikschule Cassel, Leitung Hildegart Dunkel

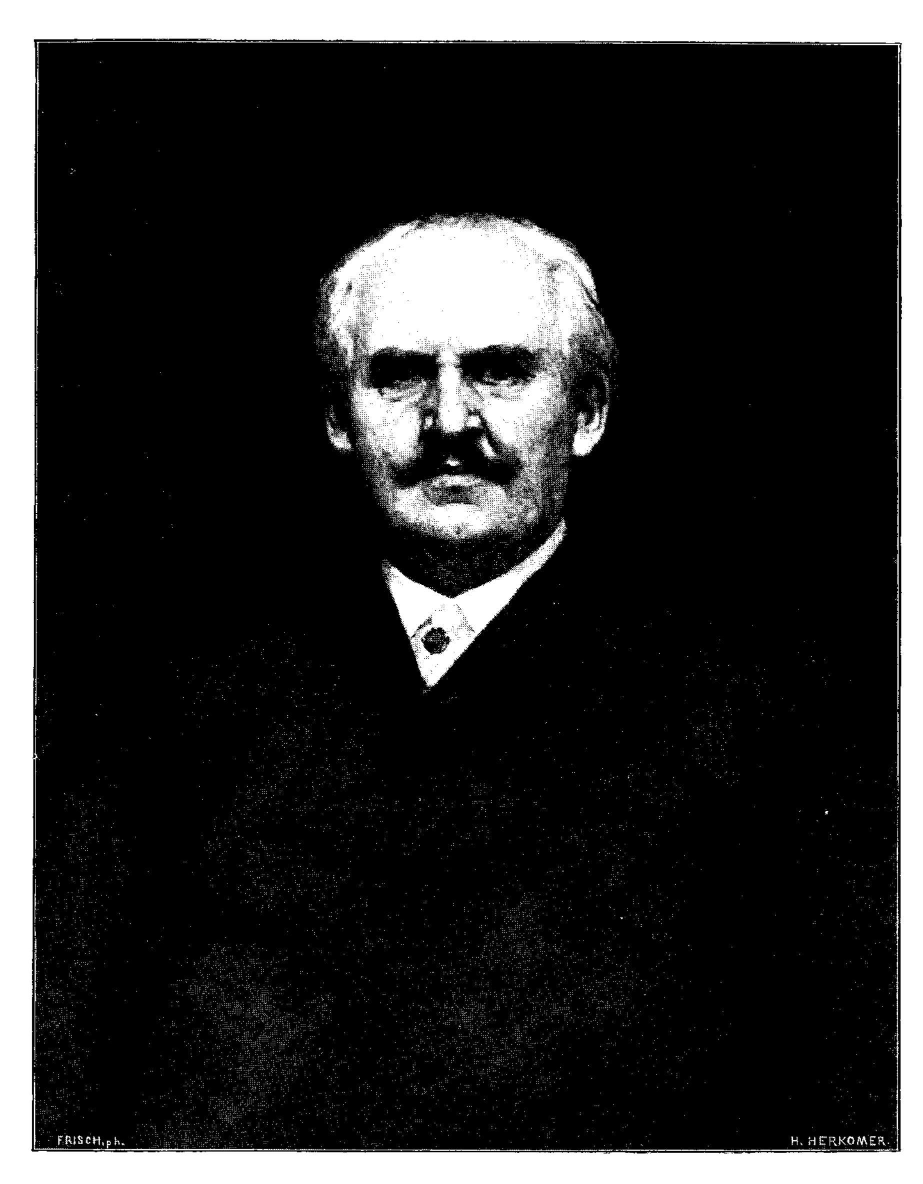
Aufnahmen der 4 Stellungen von Hans Bauschenek (Benade) Cassel

Bild 2



Bild 4


Tenor
p
Gefan-
genen-
Chor
Schon sinkt die Nacht hernieder, aus der so bald kein Mor - gen bricht
Bass
p
Klav.-
Auszug
Viol.
Hörner
Tromp.
Celli u. Bässe



Carl Bechstein
nach dem Gemälde von Hubert Herkomer

pädagogische. Das heißt nun nicht, daß die *Tendenz* — etwa der Musik — Erziehung sei, wohl aber, daß die Musik durch und an sich selbst erzieherisch wirkt. Und deshalb ist es selbstverständlich, daß man in erster Linie für eine solche Musik zu kämpfen hat, die einen günstigen Einfluß auszuüben vermag und solcher Musik steuert, die das Gegenteil bewirkt und die deshalb in gewisser Beziehung ihren Namen oft zu Unrecht trägt, weil sie nicht Kunst, sondern Machwerk ist. Hier aber vor allem findet der *Wille* sein Betätigungsfeld, hier ist Gelegenheit zu entschiedener Stellungnahme gerade für den Musikkritiker gegeben, hier zeigt es sich, ob er selbst imstande ist, Spreu vom Weizen zu unterscheiden und zu sondern.

Schaut man die Dinge so an, versucht man sich solcherweise über »Wesen und Aufgabe der Musikkritik« klar zu werden, so stößt man wiederum auf eine der oben erwähnten Möglichkeiten, die unserer Zeit eigen sind. Sie besteht in der Nutzbarmachung der aus vorurteilsfreier Betrachtung der Tatsachen gewonnenen Erkenntnisse für das praktische Leben; besteht in einem Durchdringen auch der musikkritischen Aufgaben mit neuem Geiste, mit neuer Gesinnung. Wohlan, auch hier sind mancherlei gute Ansätze zu bemerken, die nur gehegt und gepflegt werden müssen, sollen sie nicht verkümmern. Bei denen aber, die es angeht, steht es, sich aus eigener Freiheit in dem einen oder anderen Sinne zu entscheiden.

EIN BRIEF DES JUNGEN OTTO NICOLAI AN SEINEN VATER

MITGETEILT VON

WILHELM ALTMANN-BERLIN

Die als 43. Band der »Deutschen Musikbücherei« (Gustav Bosse, Regensburg) herausgekommenen Briefe Otto Nicolais an seinen Vater, ein rührendes Denkmal kindlicher, an einen Unwürdigen verschwendeter Liebe, ein wie ein Roman sich lesendes Seelengemälde und zugleich eine sehr wichtige Quelle zur Musikgeschichte, waren längst gedruckt und auch mit einem Register versehen, als ich auf einer Autographen-Auktion bei Karl Ernst Henrici in Berlin noch einen völlig unbekannten Brief Nicolais erstehen konnte, der uns in die erste Berliner Zeit des jungen Tonkünstlers führt, und zwar in eine Zeit, wo er durch Krankheit in seinem Fortkommen behindert war. Auch dieser Brief ist wieder ein Beweis, wie sehr Nicolai an seinem Vater gehangen hat; er ist mehr ein rein menschliches als ein musikgeschichtliches Dokument, wenn er auch einige musikalische Notizen bringt. Er lautet:

[Berlin] Donnerstag den 28. Februar [1833]

Mein lieber, teurer Vater!

Soeben erhalte ich Deinen Brief vom 4. und 24. Februar und finde in der Tat, daß Du die Güte selbst bist, wenn Du einen so lieben Brief schreibst und nicht mit allen Donnerwettern hineinfährst, da Du mir nach den Worten »Schicke

mir doch einige Exemplare von dem 1. Heft*) usw.« noch immer nicht im Besitz dieser Exemplare zu sein scheinst. — Ich begreife nicht, wie das zugeht, denn schon vor länger als 14 Tagen habe ich der *Mittlerschen* Handlung zur Besorgung an Dich ein Paket übergeben, welches sämtliche Exemplare, die ich noch hatte, enthielt, auch eine Antwort**) auf Deinen letzten lieben Brief. — Lieber, guter Vater! was mußt Du geglaubt haben, da Du weder eine Antwort noch das Verlangte erhieltest! — und dennoch schreibst Du einen so lieben Brief. Das nenne ich Nachsicht und Güte! ich danke Dir herzlich dafür! Sobald aber mein Aufwärter kommt, und das geschieht erst morgen früh, will ich zu *Mittlers* hinschicken und dieser Unordnung auf den Grund kommen. — Noch lieber liefe ich gleich selbst hin — aber — — — ich bin schon wieder seit mehreren Tagen in das Krankenzimmer gefesselt und bin auch nur vom Sofa aufgestanden, um sogleich Deinen lieben Brief zu beantworten, und dann lege ich mich gleich wieder hin. Da Du also das Pack mit den Exemplaren noch nicht bekommen hast, so hast Du auch noch nicht den darin steckenden Brief gelesen. — Dieser enthielt schon große Klagen über meine Kränklichkeit, die damals zwar sehr unangenehm war (sie bestand in immerwährenden Zahnschmerzen),***) jetzt aber viel gefährlicher ist, indem ich sehr an der Brust leide. Ich kann kein Wort sprechen, meine Brust ist inwendig wie zerrissen. Auf des Arztes (Herrn *v. Arnim*) Verordnung habe ich gestern 12 Blutegel am Halse setzen müssen und werde wohl noch auf längere Zeit das Zimmer hüten müssen. — Wie sehr entbehre ich dabei die Liebe eines Vaters oder einer Mutter! Niemals fühlt man mehr, was die nächsten Anverwandten sind, als wenn man krank ist. — Wenn ich nun aber mit Gottes Hilfe wieder genesen sollte, so werde ich doch das Leben hier nicht ertragen können; da die Leute hier so unbarmherzig sind und täglich von einem verlangen, daß man bei ihnen singen soll, und schlägt man es ab, so sind sie böse, und sind sie böse, so hat man keine Stunden zu geben, und hat man keine Stunden, so kann man nicht leben. — Gott, wenn ich doch nur, wenn ich erst wieder gesund bin, auf eine 14 Tage zu Dir†) kommen dürfte und mich erholen könnte. — Nur eine kurze Zeit der Ruhe genossen würde mir wieder auf die Beine helfen. — *So* aber — gehe ich zugrunde. —

Wenn man krank ist, und das gefährlich, so dringt sich, wenigstens mir, unwillkürlich der Gedanke an den Tod auf. Und bei diesem nun geht man in sich und möchte gern seine begangenen Sünden alle gutmachen. — Mich hat in diesen Tagen nichts *mehr* gequält als der Gedanke, daß Du mir doch wohl eigentlich »recht gut« nicht bist, und daß alles zwischen uns ganz anders sein müßte. Und das muß es auch noch werden!! —

*) Wahrscheinlich der völlig verschollenen Übungen für Klavier, die der alte Nicolai im Selbstverlag herausgegeben hatte. Das 4. Heft ist erwähnt in dem Briefe Otto Nicolais vom 25. Juli 1821.

**) Verschollen.

***) Über diese klagt Otto N. schon in dem Briefe vom 5. Januar 1833.

†) Der Vater Nicolai lebte damals als Musiklehrer in Posen.

Ehe ich noch so krank wurde, ist das Musiktreiben bei mir seinen Gang gegangen, d. h. fast kein Tag vergangen, ohne daß ich nicht mit andern Musik gemacht hätte. Da habe ich mich denn wohl zu sehr angegriffen.
Der *Bredow*,*) von dem die Lieder angezeigt sind, ist allerdings der, dem ich sie korrigiert habe. — Gern würde ich Dir 1 Exemplar davon schicken, doch will ich diesen Brief ohne Beilage lassen und später gleich mehreres auf einmal schicken. — Jetzt ist *Bredow* mein sehr fleißiger Schüler. — Ob ich dergleichen Korrekturen für Dich übernehmen will? Ja, herzlich gern! und zwar sollst Du nicht dafür bezahlen, sondern nimm mich auf einige Zeit zu Dir, so will ich während derselben korrigieren, und gib mir zu essen und zu trinken, so kann ich mich erholen, eine Zeitlang ohne Stundengeben leben und mich ordentlich auskurieren. Ich habe noch immer im Sinne, daß ich einmal wieder zu Dir kommen möchte. — Schreibe mir, was Du darüber denkst. — Wenn es geht, so nimm mich bald bei Dir auf, sonst bekommst Du am Ende nur noch — — meinen Nachlaß.**) —
Du gibst keine Stunde unter 10 Silbergroschen? Großer Gott! wie lumpig ist das bezahlt! Ich gebe keine unter 20 und für solche, die ich jetzt noch annehmen soll, verlange ich 1 Taler; auch habe ich mehrere Stunden, fast die meisten, zum Taler. Was kann das aber helfen? Mein Körper erlaubt mir nicht, viel zu unterrichten. So lange ich hier nicht viel Stunden gab (d. h. die erste Zeit nach meiner Rückkehr von Posen), war ich auch gesund.
Deine Kompositionen sind größtenteils schön, d. h. voll Genie, doch falsch, d. h. unbrauchbar. — Du mußt Generalbaß und Kontrapunkt studieren. — Ich glaube, wenn ich jetzt einmal wieder einen Versuch machte, Dich zu unterrichten, würde ich mich viel vernünftiger dabei anstellen und schon dadurch, daß mir das Glück wird, *meinen eigenen Vater* unterrichten zu können, welches wohl nicht vielen Söhnen zuteil wird, würde ich angespornt werden.
Verzeih' mir, ich kann diesen Brief nicht frankieren; ich habe kaum mehr so viel, als nötig ist, die nächste Medizin zu bezahlen; und Geld ist beim Kranken unentbehrlich.
Konzert habe ich nicht gegeben, aber in andern Konzerten gesungen. Gespielt habe ich in der letzten Zeit wieder nicht mehr; das Üben ist schrecklich! Doch vielleicht setze ich auch noch dies durch. — Nun wird aber mein »Te Deum« bald zur Aufführung kommen.***)
Die Umarbeitung des Finales im »Käfig« †) halte ich für nötig; für noch nötiger aber, daß Du vorher erst etwas Kontrapunkt studierst.

---

*) Von Georg v. Bredow erschienen als op. 1 Knospen. Sammlung von Liedern für 1 Singst. m. Klav. und op. 2 Weinlieder für Baß.
**) Glücklicherweise besserte sich Nicolais Zustand; der junge Künstler übernahm am 1. Februar 1834 den Organistenposten bei der deutschen Gesandtschaft in Rom, besuchte 1833 seinen Vater nicht.
***) Die Aufführung dieses verschollenen Werkes fand am 29. Mai 1833 in der Berliner Garnisonkirche statt.
†) Oper des Vaters Nicolai, Text von Kotzebue.

Herr *von Bredow*, Herr *von Courbière* und der Schotte *Müller**) sind jetzt meine sehr eifrigen Schüler in dieser Wissenschaft.
Lebe wohl!!! —
Schreibe ebenso schnell als ich.

Dein treuer Sohn

Otto

EIN UNGEDRUCKTER BRIEF VON ROBERT FRANZ

ZUM ERSTENMAL VOLLSTÄNDIG VERÖFFENTLICHT

VON

RICHARD WINTZER-BERLIN

In die Werkstatt des werdenden Künstlers einen Blick zu tun, wen könnte das nicht reizen? Noch dazu, wenn aus dem Werdenden später ein Meister geworden? *Robert Franz* gehört zu denjenigen, die lange warten konnten, ehe sie eines ihrer Erzeugnisse der Veröffentlichung für wert erachteten; deshalb hatte er die Kritik seines op. 1 nicht zu scheuen. Was diesem vorausgegangen, galt ihm als Studienarbeit, ja bis zu den später so berühmt gewordenen ersten Gesängen war er sich seiner Mission als Liedersänger noch gar nicht voll bewußt. Das mußte erst ein inneres Erlebnis bringen.

Nach seinen »Lehrjahren« (1835—1837) bei Joh. Chr. Friedrich Schneider in Dessau, dem Komponisten des früher viel aufgeführten Oratoriums »Das Weltgericht«, war er in seine Vaterstadt Halle zurückgekehrt, ohne recht von dem Resultat der Studien befriedigt zu sein. Es kam eine Zeit des Sturms und Drangs, in der die Bereicherung der Bildung zunächst Hauptziel blieb und die Beschäftigung mit den Werken Bachs, Händels und Schuberts sowie der »modernen« Tonsetzer Schumann und Mendelssohn (auch Chopin) den noch nicht allzu stark hervorgetretenen Trieb zum eigenen Schaffen zurückdrängte. Wohl entstand dies und jenes, angeregt durch den Verkehr mit Männern wie Wilhelm Osterwald, von dem er später so manches schöne Gedicht komponierte, doch wollte sich noch nicht das ganz Große formen, das leben- und bluterfüllte Tongedicht eigenen Gepräges. Da führte ihn das Leben den Weg zur inneren Erkenntnis, aus der heraus der Musiker mit Macht zu singen begann: es begegnete ihm ein geliebtes Wesen, dem er seine Seele offenbarte. Sie, die junge Luise Guticke, spätere Frau v. Mühlenfels, deren er auch in unserem Briefe erwähnt, hatte sein Herz erobert und zugleich alle Saiten in ihm zum Tönen gebracht. Ein ganzer Kranz von Liedern entstand, und der Schöpfer dieser Gebilde erlebte das Höchste: sie von der Geliebten in vollendeter Weise singen zu hören. Doch der Verstand ging ihm darüber nicht in die Brüche: er traute sich allein nicht das letzte Urteil über seine Erzeugnisse zu, sondern brachte sie vor den Richterstuhl anerkannter Meister; mit welchem Erfolge, enthüllt der Brief. Rührend die Freude über das Erreichte, nachahmenswert die Bitte um »tüchtige Kritik«, die ihn »derb mitnimmt«! Und es waren Lieder in diesem op. 1, die den Namen Robert Franz unsterblich gemacht; so: »Nachtlied«, »In meinem Garten die Nelken«, »Schlummerlied«, »Vöglein, wohin so schnell« und »Nun holt mir eine Kanne Wein«. In allen steht der Meister völlig fertig in seiner Eigenart vor uns da und zeigt eine Faktur, die von späteren Liedern vielleicht nur durch polyphoneren Satz überboten werden konnten. Er selbst hing — wie er mir gegenüber öfter betonte — noch immer an manchem der Lieder, die für ihn mit herrlichsten Jugenderinnerungen verwoben waren.

*) Während die beiden ersten in einem anderen Briefe Otto Nicolais als seine Schüler vorkommen, ist von diesem sonst nicht die Rede.

Sein Jugendfreund Weike, an den der Brief gerichtet ist, ward später Oberprediger an der Ulrichskirche zu Halle und verschwand mehr und mehr aus dem Gesichtskreis des Tondichters, während die Jugendgeliebte Luise Guticke noch als Frau v. Mühlenfels im Franzschen Hause verkehrte und mit der Gattin des Meisters, Marie geb. Hinrichs, ein intimes Freundschaftsverhältnis unterhielt und auch die Pate der am 18. April 1925 in Halle verstorbenen einzigen Tochter Robert Franz', Frau Dr. Lisbeth Bethge,*) wurde.
Einige Stellen des Briefes, wie die der freudigen Mitteilung: er wäre »im Laufe des letzten Halbjahres ein Komponist geworden« und wie das gekommen, sind von R. Frhr. v. Prochazka in seine Robert Franz-Biographie aufgenommen, wenn auch aus dem Zusammenhang heraus.
Nunmehr folge der ungekürzte Brief:

Bester Weike!

Ich muß Dir offen und ehrlich gestehen, daß mir Dein erster Brief mehr Vergnügen als Schmerz bereitet hat. Halt mich nun für boshaft oder nicht, ich kann mir nicht helfen! Menschenkind! wie kannst Du ein solch heilloses Lamento über die zur Genüge bekannte Nachlässigkeit eines Trödlers anstimmen? Wie kannst Du Dich nur so ereifern über einen allerdings augenfälligen Treubruch an Freundschaft etc., der aber sicherlich nicht so ernstlich gemeint ist, als man auf den ersten Anblick glauben sollte? Lieber Weike! hättest Du das letzte Jahr in meiner Jacke gesteckt, Du hättest, weiß Gott im Himmel, die Feder eher hinter gestoßen, als dieselbe zum Briefschreiben zugespitzt. Gern führte ich Dir alle Gründe an, welche mich durchaus nicht zum Schreiben kommen ließen, gern gäbe ich Dir eine kleine Skizze meines inneren Zustandes, aber ich behalte mir dergleichen auf eine spätere, ruhigere Zeit vor; nimm die Versicherung hin, daß es mir rein unmöglich war, nur mit einiger Freudigkeit Deinen lieben Brief zu beantworten, daß ich der Überzeugung lebte, lieber gar keine Antwort, als eine miserabele. — Ich bin im Laufe des letzten Halbjahres ein Componist geworden; wie das gekommen ist, weiß ich selber nicht! So viel steht fest: »auf jeden Tag fällt so ziemlich ein Lied«! Du kannst Dir denken, was das für einen Segen geben mag. Die Leute haben mir nun in den Kopf gesetzt, meine Lieder wären gut; ich habe das nicht glauben wollen und deshalb eine Anzahl derselben an Schumann zur Ansicht geschickt. Der hat mir mit seinem Beifall noch mehr den Kopf verdreht, hat ohne mein Vorwissen und Wollen meine Lieder einem Buchhändler übergeben, und sie sind gedruckt worden. Denke Dir: Lieder von Robert Franz usw.! Alle Ecksteine müssen laut auflachen vor Enthusiasmus! Wollte ich Dir alles anführen, was ich Schmeichelhaftes und Erfreuliches über meine Leistungen erlebte, so würde das sehr nach Eitelkeit schmecken; das Eine kann ich aber vor Jubel nicht bergen: Mendelssohn hat einen langen Brief an mich geschrieben, und hat mir Sachen gesagt, wie sicherlich so leicht Niemandem. Er ist voller Freude und Liebenswürdigkeit! Damit Du aber selbst einen Maßstab an meine Wenigkeit legen kannst, übersende ich Dir in aller alten Freundschaft ein Exemplar meiner Gesänge. Es wird mich herzlich freuen, wenn Dir

*) Frau Dr. Bethge verdanke ich die gütige Überlassung des Briefes.

das Eine und Andere gefallen könnte; auf alle Fälle erwarte ich von Dir umgehend???!!! eine lange und tüchtige Kritik, nimm mich derb mit, das schadet garnichts, ich bin Dir dann dankbarer, als wenn Du honoris causa lobhudelst. Die Lieder müssen allesamt ganz frei, einfach und mit großem Tone gesungen werden, ohne allen Schmuck, aber tief aus der Seele heraus; ich wünschte Dir, Du hörtest dieselben von der Louise G. singen, da solltest Du Dich einmal umschauen! Da kannst Du Leidenschaft finden, daß es einem Angst und bange wird. Das Nachtlied namentlich (No. 2) muß förmlich abgehetzt werden, halb atemlos, Du verstehst, ach! das habe ich singen hören! — Glaube mir, lieber Weike, das Componieren hat mich bankrott gemacht! Ich bin in einer so fürchterlichen Reizbarkeit, daß ich nicht weiß, wo das noch hinaus will. Kämst Du doch einmal nach Halle! Ich wollte dann meine besten Sachen mit Dir durchgehen, die hab ich nähmlich alle noch in petto; ich habe die mehr ansprechenden zuerst drucken lassen und die ernsteren und leidenschaftlich tieferen späteren Heften vorbehalten. Ist es Dir möglich, etwas zur Verbreitung meiner Compositionen thuen zu können, so würdest Du mich des Buchhändlers wegen sehr verbinden. Schreib so bald als möglich und hauptsächlich über meine Lieder.

Halle d. 18. Juli 43.

Dein

Franz

NB. Die Lieder müssen alle mehr deklamiert werden, mithin muß das Tempo rubato häufiger angewendet werden, als ich es andeuten konnte!

DAS INTERNATIONALE MUSIKFEST IN ZÜRICH

VON

ADOLF WEISSMANN-BERLIN

Nach Venedig Zürich. Zum viertenmal eine internationale Massenschau der zeitgenössischen Musik.

Es kommt immer auf den Hintergrund an. Der genius loci muß in der Massenseele mitschwingen. Nicht nur Anhänger von Sekten, Snobs, Musikschriftsteller, sondern ein Publikum soll das Ereignis miterleben. In Venedig, dem Paradies des Fremdenverkehrs von unvergleichlicher Eigenleuchtkraft, hob sich die Musik trotz aller musikalischen Vergangenheit, die aus den Steinen redete, als Fremdkörper ab. Die Massenseele Zürichs ist gewiß einer bestimmten Art von Musik günstiger. Aber es ist gerade jene, die der Moderne sich miß-

trauisch entgegenstellt. Der Züricher, im tiefsten spröder, an das Herkommen sich klammernder Bourgeois, wird gewöhnlich nur aus chorischer Normalmusik etwas für sich anklingen hören. Das Solideste ist ihm das Willkommenste. Mehr als irgendwo lehnt hier die bürgerliche Schicht ab, was ihr verstiegen scheint. Die Ausnahmen fehlen nicht. Aber sie setzen sich scharf gegen das bürgerliche Allgemeinempfinden ab. Auch hier ist der Künstler letzten Endes Fremdkörper.

Wenn trotzdem gleich der erste Abend des internationalen Musikfestes in dem gefüllten Raum der großen Tonhalle ein Mitschwingen der Massenseele zeigte, so geschah es aus zwei Gründen: erstens konnte sich der Züricher einbilden, in diesem ersten Konzert lediglich einer Veranstaltung des gemischten Chores Zürich, also einer gut städtischen und bürgerlichen Angelegenheit, beizuwohnen; dann aber handelte es sich ja um eine Huldigung an den Sohn seiner Stadt: *Arthur Honegger*. Zwar ist er unzweifelhaft in Frankreich, doch von schweizerischen Eltern geboren; zwar ist er so sehr mit Pariser Atmosphäre vollgesogen, daß er Glied jener inzwischen aufgelösten Vereinigung der Six werden konnte, die unter Vorantritt Eric Saties der Überlieferung ein Schnippchen spielen wollte. Aber schweizerischer Nationalstolz prunkt nichtsdestoweniger mit diesem sogenannten Zürcher Kind. Man muß ja auch sagen, daß in Honegger immer etwas sich gegen das Sportmäßige der Auffassung der Musik wehrte; daß er im Zickzackkurs durch allerlei Abenteuer schließlich germanisch auf die große Form lossteuert. Sein Oratorium König David hat er ja auch für das »Théâtre d'art du Jorat« in Mézières als Schauspielmusik geschrieben. Er ist für das Publikum der Held dieses Abends. Man ist zwar so gnädig, auch *Zoltán Kodály* und seinem Psalmus Hungaricus Beifall zu spenden. Aber der Lorbeer gehört Arthur Honegger.

Der anders gerichtete Zuhörer faßt ja auch diese Dinge anders auf. Er läßt dem großen Publikum seine Einbildung, freut sich aber, daß hier wirklich schon am Vorabend eines Festes, den er als dessen ersten Abend empfindet, irgend etwas Zwingendes aus der Vereinigung von Chor und Orchester sich ergibt. Denn immer wieder, wenn diese beiden Körperschaften in neuer Musik aufeinander stoßen, stellt sich eine Krise ein. Hier wird sie nicht fühlbar; weder bei Kodály, dem ganz nach innen gekehrten Musiker, noch bei Honnegger, dem mehr zufälligen Oratorienkomponisten. Vielmehr: bei diesem ist die Krise so verhüllt, daß immer, bei Eintritt der menschlichen Stimme, der Moderne sich vor dem Sänger verneigt und ihm Zugeständnisse macht. Bei Kodály gibt es keinen Bruch. Aus echtem Kern wächst eine geschlossene Ganzheit; bei Honegger wird die Vielfältigkeit mit der Ungleichheit in Form und Stil erkauft. Aber wir bleiben im Banne dieser drängenden Natur, dieses Sonntagskindes unter den westlichen Schaffenden.

Es ist beglückend, von dem »Psalmus Hungaricus« Kodálys zu sprechen. Scharf grenzt er sich, als Aussprache und Bekenntnis eines gemütstiefen

Künstlers, gegen alles Artistische ab. Man begreift, daß romanische, sonst sehr feinfühlige Zuhörer ihm fremd sind, weil sie sein Wesentliches gar nicht verspüren können. Was die Dichtung aus dem 16. Jahrhundert von Michael Vég aus Kecskemét in beweglichen Worten besagt, hat sich einem Musiker der Gegenwart so mitgeteilt, daß es gemeingültiger musikalischer Ausdruck geworden ist. Der klagende David ist ein Ungar dieser Zeit. Ein ungarischer Künstler, der sich mit seinen Idealen verlassen fühlt. Er spricht die Sprache seines Volkes, aber in verfeinerter Art. Er hat in diese Psalmmusik seine Seele gesenkt. Es ist nicht so, daß er nun volksliedmäßig musiziert; sondern im Geiste des Ungarntums, in einem a-moll, das sich nur einmal zum A-dur aufschwingt, um wieder in seine trostlose Leere zurückzusinken. Aus dem Gemeingefühl, das im Chor, seiner Einstimmigkeit am Anfang und am Ende, seiner Verzweigtheit in den mittleren Teilen, lebt, erhebt sich die Stimme dieses tenorsingenden David; das Orchester, obzwar durchaus neuzeitlich gerichtet, nimmt keinen sehr wesentlichen Anteil daran. Das Werk ist in sich geschlossen, aber so kurz, daß es an einem Chorabend die Ergänzung durch ein anderes braucht. Hier eben trat sehr glücklich Honeggers »König David« als starker Gegensatz und selbst voll gegensätzlicher Momente ein. Denn da dem König David ein Schauspiel zugrunde liegt, kann es nicht anders sein, als daß Aufstieg, Höhe, Fall des Helden, seine Umgebung, Philister und Hebräer für den bunten Inhalt und eine bewegte Handlung sorgen. Diese wird zwar in der nun zum sinfonischen Psalm gewordenen Schauspielmusik durch den Rezitator, also hier *Waldemar Stægemann*, gesprochen, gibt aber der Musik ihre inneren Impulse, die oft starken Ausdruck zeugen. Honegger schreitet den Weg in die Vergangenheit, bis zu Händel ab; aber die Linie ist bei ihm selten; der Trieb zum Bildhaften gibt ihm schlagkräftige Illustrationsmusik ein. Der Gipfelpunkt wird in der Beschwörungsszene der Hexe von Endor erreicht. Dagegen setzen sich Frauenchöre und Solostücke von geradezu idyllischem Charakter ab. Dies alles mag in seiner Buntheit oft auseinanderfallen. Aber gerade diese Musik stachelt immer wieder die Aufmerksamkeit auf, die durch die häufige und lange Prosa gelähmt wird.

Kodály und Honegger konnten sich eine wirksamere Aufführung nicht wünschen, als sie ihnen durch den gemischten Chor Zürich, durch das Orchester, den Tenor *Karl Erb*, durch die Sängerinnen *Mia Peltenburg* und *Ilona K. Durigo* zuteil wurde: unter der Leitung *Volkmar Andreaes*, des hervorragenden Erziehers, dem die anmutige Geste fremd ist.

Das Schwergewicht des Musikfestes liegt, anders als sonst wohl, im Orchester. Die Kammermusik tritt zurück. Das ergibt von selbst größere Farbigkeit. Aber es zeigt sich auch die Problematik heutiger Orchesterbehandlung. Anhänger beharrlicher Linearität, die sich den Weg zum annehmbaren Orchesterklang sperren, tauchen zwar kaum auf. Dafür droht eine andere Klippe, vielmehr Falle: wenige nur widerstehen der Lockung Strawinskijs. Manche tappen ganz

in seinen epochemachenden »Sacre du Printemps« hinein, ergeben sich mit Haut und Haaren dem Rausch des Lärms, des Ostinato, des stampfenden Rhythmus, der eigengeführten Bläser. Mögen sie auch sonst noch so begabt sein, alles selbständig Erfundene wird durch solche geräuschvolle, sklavische Manier zugeschüttet. Daneben oder vielmehr danach leuchtet um so stärker die Selbständigkeit der Orchesterfarbe. Ein seltsames Geschick wollte es, daß die Strawinskijaner oder sonstwie fff-Musiker sich hart im Raume stießen. Das geschah gerade im dritten Konzert, in dem das Publikum besonders zahlreich war. Man kann es den Leuten nicht übelnehmen, daß sie durch solche Kanonenschüsse ängstlich gemacht wurden und dem vierten, dem Schlußabend, meist fern blieben.

In dem kleinen Saal der Tonhalle grüßt uns also zunächst Kammermusik. Alles ist auf das Mittelstück, das Bläserquintett *Arnold Schönbergs*, gespannt. Man weiß schon genug von der Zwölfstufenreihe, die das Baumaterial für den heutigen Schönberg stellen. Uns wird versichert, daß es nicht nur eine befriedigende Architektur, sondern auch den Wechsel innerhalb eines Werkes ermögliche. Es soll keineswegs, so wird weiter behauptet, die schöpferische Kraft durch die neue Baumethode begrenzt oder gehemmt werden. Da ich mich aber immer nur auf meine aufnehmenden Sinne verlassen kann, die sich ja bis heute einigermaßen bewährt haben, kann ich nur bekennen, daß die fünfzig Minuten Schönbergschen Bläserquintetts trotz musterhafter Aufführung unter *Anton v. Webern* das Peinlichste waren, was ich seit langer Zeit erlebt habe. Ich bemerke sehr wohl, was an Kunstfertigkeiten in der Bauarbeit steckt. Ja, ich fühle sogar zuweilen den Stimmungshintergrund des Werkes. Aber alles künstlerische Mitempfinden wird mir durch die konstruktivistische Eintönigkeit unmöglich gemacht. Ich begreife nicht, warum Schönberg sich fünf unterschiedlicher Bläser: der Flöte, der Oboe, der Klarinette, des Horns und des Fagotts bedient, um sie alle gleichmäßig, ohne Rücksicht auf ihre Klangfarbe zu verwenden; ebensowenig warum die beinahe schulmäßige Handhabung eines trockenen Baumaterials vier Sätze lang durchgeführt wird, da sie sich doch nur im Tempo, nicht in der Wirkung unterscheiden. Kurz: so hoch ich Schönberg als Persönlichkeit schätze, so sicher empfinde ich eine in Theoremen ausgedörrte Phantasie.

Eingebettet war dieses Stück zwischen ein Trio op. 8 des Baslers *Walter Geiser* und ein Streichquartett des Amerikaners *Frederick Jacobi*, der indianische Melodien in sehr angenehmer Art verwendet, überhaupt mit seiner Begabung für Form und Klang manches verheißt.

* * *

Es bleibt immer der Reiz dieser internationalen Feste, daß in den Werken verschiedene Welten und Persönlichkeiten einander gegenüberstehen.

Das zweite Konzert forderte besonderes Sich-einfühlen-Können in den Geist einer fremden Welt; ein religiöses Werk, »Le Miroir de Jesus« von *André*

Caplet wandte sich an eine Seelenverfassung, die der Durchschnittshörer im Konzert nicht aufbringt. Aber auch wer von Natur willig ist, hat es schwer, derartiges nach seinem vollen Wert zu schätzen. André Caplet, wohl einer der innerlichsten Franzosen der Gegenwart, starb im Jahre 1925 im Alter von 45 Jahren. Er hatte mit Auszeichnung dirigiert und komponiert; hatte auch der Jury der I. G. N. M. wertvolle Dienste geleistet. Kurz vor dem Ende hat dieser still für sich hinlebende Mann, wenigstens vor der Pariser Öffentlichkeit, einen Höhepunkt seines Schaffens in eben diesem »Miroir de Jesus« erreicht. Es ist ein dreiteiliges Bekenntniswerk, eine Huldigung an die Jungfrau Maria. Die 15 Mysterien des Rosariums bieten dem Gläubigen Bilder der Freude, des Schmerzes, des Ruhmes. 15 Gedichte von Henri Ghéon bilden also die Grundlage der Form. Drei weibliche Begleitstimmen zeigen immer wieder die Vorgänge an. Über den Frauenchor, das zartgestimmte Orchester erhebt sich die weibliche Hauptstimme. Man fühlt: der Musiker, der einst Debussys »Le Martyre de Saint Sébastien« zur Erstaufführung brachte, steht ganz im Banne dieses Meisters. Es ist die Linie Wagner-Debussy, auf der er sich bewegt. Doch keineswegs als Nachahmer. Caplet war, freilich in einem begrenzten Sinne, ein Eigener.

Es ist schon gesagt, daß dieses Werk, ganz ohne äußerliche Effekte, von ungewöhnlicher Ausdehnung, hier ohne stärkeren Eindruck blieb, und dies obwohl sich die Persönlichkeit der *Claire Croiza* als Hauptsängerin und schließlich als Sprecherin ohne weiteres aufzwang, auch der Chor einen ebenso sicheren wie zarten Hintergrund abgab. Es tut mir aber leid, aussprechen zu müssen, daß *Walter Straram*, ein wirklich international gesinnter Musiker, doch als Dirigent niemals zu einer selbstverständlichen Verknüpfung der Wirkungsfaktoren gelangt.

Was nun folgte, die »Litanei« *Felix Petyreks*, nennt sich geistliche Musik, stammt aber aus ganz anderer Gegend. Der Komponist ist, nach eigener Erklärung, nicht kirchlich, nicht kultisch gesinnt, sondern meint es durchaus persönlich religiös. Aus der Litanei, wie sie durch die verschiedenen Sphären klingt (nach der Dichtung von Gustav v. Festenberg und Albert Steffen), wächst ihm ein merkwürdiges Gebilde in neun Teilen hervor. In die Monotonie klingt die Ekstase hinein. Mittelalter geht durch die Sinne, durch das Fühlen, durch die Kenntnis eines Musikers der Gegenwart. Hauptchor, Nebenchöre, Stimmen aus der Höhe, Knabenchor vereinigen sich mit einem Orchester von zwei Trompeten, Harfen, Schlagwerk, das aber nicht für sich steht, sondern sich dem Chor einordnet. Nicht nur im Geist, sondern auch im Satz stoßen 13. Jahrhundert und Neuzeit hart aneinander. Das mag Verfechter eines strengen Stils befremden. Doch wesentlich ist, ob sich die gewiß eigenartige Idee des Schaffenden verwirklicht. Das aber ist der Fall. Aus der Kurzatmigkeit steigt seltsame Erregung auf. Die Gegenüberstellung von Priester und Volk, eines Volkes verschiedener Grade, ergibt nicht nur Farbigkeit, sondern abgestuften Aus-

druck. Fast atemlos rast diese Litanei vorüber, bis der Schlußchor erreicht wird, unter dessen an Verdis Requiem befruchtetem Halleluja der vielstimmige Satz in Schönheit ausatmet.

Möglich war das freilich nur, weil ein ganz hervorragender Chorführer, *Hermann Dubs* aus Zürich, den *Häusermannschen Privatchor* in zahllosen Proben für die Lösung dieser ungewöhnlich schwierigen Aufgabe reif gemacht hatte.

* * *

Der Charakter des dritten Konzertes also war von einem stark auftrumpfenden Orchester bestimmt.

Den Reigen der Jungen eröffnet der 24jährige Londoner *W. T. Walton* mit »Portsmouths Point«. Er hat sich von einer Gravüre des Karikaturisten Thomas Rowlandson anregen lassen. Wer vor zwei Jahren in Salzburg sein Streichquartett, eine Frucht unverdauten Schönbergs, gehört hatte, konnte zwar weitere Anzeichen der Begabung, doch nichts Ähnliches erwarten. Denn hier hat Walton wirklich die englische Tradition in sich aufgenommen, wie er es in kluger Selbsterkenntnis von sich behauptet. Purcell, Händel, auch Scarlatti haben ihm die Feder geführt. Dazu aber kommt die übermütige Laune eines Spring-in-die-Welt, der zwar am Anfang seiner Laufbahn steht, doch genau weiß, was er will, und was er kann. Daß die lauten Bläser sein Hauptausdrucksmittel sind, versteht sich von selbst.

Wenn nun *Paul Hindemiths* »Konzert für Orchester« auf diesem Schauplatz erscheint, fühlt man doch, wie sehr alles Experimentelle allmählich überwunden wird. Dieses Konzert ist ein Wurf und steht in der Reihe der an diesem Abend aufgeführten Orchesterwerke als das stärkste und eigenste. Es ist ja für den deutschen Leser nicht mehr zu charakterisieren. *Fritz Busch* dirigierte es.

Die nimmer versagende Geschicklichkeit *Alfredo Casellas* zu schätzen, bietet sich heute oft Gelegenheit. Ob er nun Ballette oder ein Streichquartett schreibt, immer wieder ist die leichte Hand zu beobachten, mit der er verschiedene Elemente zu einer schmackhaften Einheit zusammenfügt. Casella, lange Zeit in Paris heimisch, ist nach dem Kriege das betriebsamste Haupt der italienischen Schule geworden. Ein paar Jahre konnte ihn Schönbergs »Pierrot Lunaire« so fesseln, daß er mit ihm reiste. Nun hat er alle Problematik abgeschüttelt, will à la Rossini heiter, aber beileibe nicht oberflächlich sein. Denn immerhin trägt er als Begründer und Führer der Corporazione delle Nuove Musiche einige Verantwortung vor seinen Anhängern, vor sich selbst, vor Italien. Gewiß ist, daß niemand sein Programm so geschickt durchführen könnte wie dieser Alleskönner, der zwar Richtungen nicht bestimmt, aber vorfühlt und ausnutzt. So ist auch seine Partita für Klavier und Orchester zielbewußt angelegt, geformt und so abwechslungsreich all' Italiana gestaltet, daß der Zuhörer mit Anstand unterhalten wird. Wie das Klavier an dieser wohlklingenden Partitur teil-

nimmt, ist ein rühmenswertes Kapitel für sich. Man verweilt mit Behagen bei der Passacaglia, in der Tiefsinn, doch ohne peinliche Nebenwirkungen, dargeboten wird. Da überdies den Solopart dieses von Casella selbst dirigierten Stückes kein Geringerer als *Walter Gieseking* übernommen hat und mit romanischer leggierezza nur so über die Taten spritzt, kann die Wirkung nicht ausbleiben.

Das Wort hat *Ernst Levy* aus Basel. Ein Bach-Spieler wie wenige, ist er offenbar bemüht, aus solchem Geist eine neue Form sinfonischer Musik zu finden. Was er aber in seiner 5. Sinfonie für Violine, Trompete und großes Orchester vor die Öffentlichkeit stellt, ist nicht Werk, sondern Versuch. Immerhin ist Gärendes häufig fesselnder als dies hier. Man erkennt starke intellektuelle Belastung. Von einer befriedigenden Klangwirkung kann nicht die Rede sein.

Mit dem jungen Franzosen *P. O. Ferroud* sind wir mitten in der Strawinskij-Seuche. Seine »Foules« mögen thematisch noch so gut entwickelt sein, immer wieder meldet sich der Klang und Rhythmus des »Sacre du Printemps«. Die durchaus nicht wertlose Arbeit erstickt in dröhnendem Tanz. Denn hier soll ja die Dynamik der Masse, des Meeres ausklingen. Aber ich glaube an die Begabung des jungen Ferroud, der in kleineren Stücken Erfindung und Métier beweist. Mit ihm zugleich sei *Alexandre Tansman* genannt, ein in Paris heimischer Pole. Ich habe schon Besseres von ihm gehört als »Danse de la Sorcière«, das Bruchstück eines Balletts. Auch dieses stampfte unter der Leitung *Fitelbergs*, wahrscheinlich viel lärmender dahin, als es gedacht war.

* * *

Das vierte Konzert bedeutete, im großen und ganzen, Erholung des Ohrs von den Unbilden orchestraler Überfütterung. Denn wenn ich, als das bemerkenswerteste Werk des Abends, *Kurt Weills* Konzert für Violine und Blasorchester zunächst betrachte, so ist hier das Ungewöhnliche des Klanges durch die Eigentümlichkeit der Konzeption gerechtfertigt. Man mag auch hier auf das Beispiel Strawinskijs für die Ausschließung des Streichkörpers hinweisen. Ich glaube aber doch, daß Kurt Weill in seiner Gegenüberstellung der Geige und eines nur den Kontrabaß als Streichinstrument zulassenden Orchesters durchaus auf eigenem Boden steht. Sein Konzert vermeidet alle Süßigkeit, allen Kitsch der Gattung. Ein rhythmisches Motiv wird Säule des Baus, in drei Sätzen. Der erste hat langen Atem; der zweite: Notturno, Cadenza, Serenata ist leichter gedacht; der dritte schließt das Konzert durchaus sinn- und klanggemäß ab.

Es ist zweifellos Geist vom Geiste Busonis, der sich kundgibt. Die Vermeidung des Gemeinplätzlichen geht so weit, daß man zuweilen nur diesen negativen Vorzug empfindet. Von einem Werk, das beim ersten Erscheinen den Beifall eines Publikums erwirbt, kann man nicht gut sprechen. Dieses Konzert zeigt immer und überall ein grämliches Gesicht, obwohl es in oft gefälligen Rhythmen einhergeht. Man spürt ein Andersseinwollen, nicht immer ein Anders-

seinmüssen. Die künftige Entwicklung Kurt Weills, dieses hochbegabten jungen Künstlers, wird zeigen, ob er alles Krampfige abschütteln kann. Seine Instinktsicherheit ist nicht zu bezweifeln. An Stelle der erkrankten Alma Moodie spielte *Stefan Frenkel* den Solopart, der sich unabhängig gegen die Bläser des Orchesters stellt, mit der Selbstverständlichkeit eines Berufenen. *Fritz Busch* als Leiter des Orchesters umriß das Stück kräftig.

Fünf Stücke op. 16 für Orchester von *Anton v. Webern,* der sie selbst mit dem Taktstock inbrünstig herausmusiziert, sind wie aus einer anderen Welt. Die Entkörperung der musikalischen Sprache kann nicht weitergehen. Man hört Sphärenmusik, allerdings aus tiefsten Schächten der Innerlichkeit fließend. Wenige Minuten dauert das Ganze. Irgendwo, nach dem dritten Stück, mit seinem romantischen Klange, rauscht Beifall durch den Saal, so daß sich der Komponist, erschrocken über die Störung des Flusses, umwendet. Bedenkt man, daß so viel verdichtete Eigenart dieses Schönbergjüngers schon 1913 in die Welt trat, vielmehr in ihr bis zu dem Augenblick dieser Erstaufführung verschwiegen wurde, dann muß man über die Leistung dieses Menschen staunen, auch wenn man sie nicht als fruchtbar ansieht. Den Orchestermusikern aber, die alle Schwebungen des Klanges so vollendet wiedergaben, gebührt laute Anerkennung.

Dieses Konzert fügte im übrigen die Namen *Nicolaus Miaskowskij, Arthur Hœrée, Hans Krasa* aneinander. Der Russe Miaskowskij wiederholt in seiner c-moll-Klaviersonate op. 27 lediglich romantische Phrasen, so daß sie jedem Chopin- und Liszt-Spieler entgegenkommen. Aber *Walter Gieseking,* der sie für den verhinderten Friedrich Wührer innerhalb weniger Stunden sich in seine Finger hineindachte, vollbrachte damit ganz Außergewöhnliches. Der französische Flame Arthur Hœrée hatte ein Septett für Flöte, Streichquartett, Frauenstimme und Klavier mit anmutvoller Gewandtheit hingelegt. Bestens frisierte, durchaus unbeschwerte Kunst. Das *Quartetto Veneziano,* der Flötist *Marcell Moyse,* besonders aber die Sopranistin *Régine de Lormoy,* eine sehr geschmackvolle Sängerin, gaben, unter Führung des Komponisten, diesem wohlklingenden Septett sein volles Recht. Der Deutschböhme Hans Krasa aus Prag, den Paris mehr kennt als das übrige Europa, wird mit Teilen einer Sinfonie für kleines Orchester zum Schluß vorgestellt. Es sind gewiß in seiner Musik allerhand Einflüsse, auch literarische, nachzuweisen. Aber in alledem bemerkt man eine feine Hand, einen schöpferischen Klangsinn und den Willen, sich nicht ausschließlich von der Farbe bestimmen zu lassen. Daß diese, unter Einwirkung Pariser Luft und Art, eine große Rolle spielt, ist unverkennbar. Hans Krasas Musik, kammermusikalisch in ihrem Wesen, forderte, wie so manches an diesem Abend, einen anderen Raum als den der großen Tonhalle. Übrigens ist zu sagen, daß *Hermann v. Schmeidel* mit ungewöhnlichem Feingefühl für einen jungen Komponisten warb, dessen Name Bedeutung gewinnen kann.

* * *

Selbst das Theater, wenn auch nur als Marionettentheater, wollte diesem Musikfest noch mehr Farbe geben. »Meister Pedros Puppenspiel«, Oper in einem Akt von *Manuel de Falla*, wurde in dem kleinen Saal des Kunstgewerbemuseums gezeigt. Es war das vollendetste Stück Musik innerhalb des Festes; allerdings von einem nunmehr fast 50jährigen, dem kennzeichnendsten Meister Spaniens. Eine Episode aus Cervantes' Don Quichotte tritt vor uns. Der Held wird als Zuschauer eines Puppenspiels so stark von dem Geschick des fliehenden Liebespaares ergriffen, daß er selbst als Ritter ohne Furcht und Tadel in die Handlung eingreift und die Verfolger niedermacht. Das geschieht in sechs Bildern. Die Historie von der wunderbaren Befreiung der schönen Melisendra aus maurischer Gefangenschaft wird uns auf der Bühne farbig und stimmungsvoll dargestellt, von dem jungen Meister Pedros in einem Parlando erzählt, das, von *Alice Frey* deutsch gesungen, leider nicht den Duft und die Leichtigkeit des Originals hat. Die Musik de Fallas unterscheidet treffsicher und anmutig zwischen Rahmen- und Bühnenhandlung. Das kleine, aber ausdrucksvolle Orchester unter *Alexander Schaichet*, gibt alle Eigenart des Kolorits, der Stimmung, der Bewegung, wird aber durch seine Aufstellung im Hintergrunde des Zuschauerraums ebensosehr aufdringlich wie die Sänger, die man sich nicht in Puppengestalt hineindenken kann. Dies war die einzige Störung eines sonst erfrischenden Zwischenspiels.

So hat das vierte internationale Musikfest den Aufstieg der I. G. N. M. bewiesen. Bis auf einzelnes wohlgeordnet, gab es viel Hörenswertes. Stümperhaftes war ausgeschieden, doch dem vorwärtsweisenden Versuch bescheidener Raum gewährt. Das Tasten nach einem neuen Orchesterstil ist deutlich erkennbar. Dogmatische Trockenheit ist seltener geworden. Landschaftliche, individuelle Unterschiede im Schöpferischen zeigen, daß der Internationalismus des künstlerischen Verkehrs Kern und Wesen der Musik nicht zu berühren braucht.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Über die vier Abbildungen, die die »Bewegungsstimmungen aus dem Gefangenenchor im Fidelio« veranschaulichen, ist Ausführliches in Friedrich Stichtenoths Beitrag »Licht- und Bewegungsregie in der Oper« gesagt. Auch sind ebendort (Seite 819) die Gründe hervorgehoben, weshalb weibliche Darsteller statt der männlichen dazu ausersehen worden sind, die rhythmischen Bewegungen auszuführen.

Der Säkularfeier des großen Berliner Pianoforte-Hauses *C. Bechstein* hat die »Musik« bereits im vorigen Heft gedacht. Wir versprachen, im August-Heft unseren Lesern ein Porträt des Begründers dieses Welthauses vorzulegen. Das unvergleichliche Gemälde Hubert Herkomers, das unserer Reproduktion zugrunde liegt, zeigt die energievollen Züge dieses Führers auf dem Gebiete der Klavierbau-Industrie in höchster Porträttreue.

✶ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✶

CARL MARIA v. WEBERS 100. TODESTAG

Hans Pfitzner schreibt über die Frage: »Was ist uns Weber?« (*Münchner Neueste Nachrichten* Nr. 155) »Webers Sendung war eine nationale — sie galt der Freiheit und Weltgeltung des Deutschtums, die er auf dem Felde der Musik eroberte. Sie war aus demselben Geiste wie vor ihm die Luthers, nach ihm die Bismarcks, wenn auch weniger weltumwälzend, ihrer zarteren Natur nach. *Weber kam auf die Welt, um den Freischütz zu schreiben.*« — Ähnlich äußert sich *Julius Korngold* (*Neue Freie Presse*, 5. Juni 1926). »Webers Musikromantik gehört ganz dem spezifischen deutschen Musikidiom an, aus dem sie volksliedartig und volkstümlich heraussingt, vom blinkenden deutschen Schwerte, von der Poesie des deutschen Waldes, vom Geheimnis der deutschen Sage, von der Sehnsucht der deutschen Seele, von dem die deutsche Phantasie lockenden Zauber der Ferne.« — Webers Welt und Wesen zeichnet schwung- und lebensvoll *Emil Ludwig* (*Die Neue Rundschau* XXXVII/6); er beginnt: »Dort, wo der Wald zur Wiese hin sich öffnet, am morgendlich bestrahlten Rande, wo Jäger und Hirte sich treffen, zwischen Oboen und Hörnern, tauchte der Genius auf und schwang sich durchs Gebüsch in die Felder. Von Bäumen rauscht es und von Quellen, in den sacht raschelnden Halmen brummen die Käfer, und das Schattenspiel der Zweige mischt sich leise ins Geknister der hohen Jägerstiefel im Gehölz. Aber da kommt schon Fürst und Hof angeritten, wie sie lachen, die jungen Müßiggänger, wie sie klirren! Rauschend schwankt die Kavalkade an dem Einsamen vorüber, ohne Gruß, im Vollgefühl des Morgens, der ihre Welt beleuchtet. Nur von den Hofdamen eine hat den Jäger erblickt. Den ganzen Tag bleiben seine Gedanken und ihr Herz von diesem Blick gebannt, bis des Abends aus den Wiesen aufs neue der Genius aufsteigt, und nun trägt er mit galanter Verbeugung die abendlichen Melodien jener jungen Reiterin aus dem Tanzsaal der Burg in die Ferne ans Feuer des Jägers.« — *Alfred Einstein* (*Frankfurter Zeitung* Nr. 410) bekennt: »Um Webers Romantikertum ist es eine eigene Sache; er ist kein Romantiker im Stile der Wackenroder, Jean Paul, der Schubert oder Schumann, er kommt nicht aus Gründen der Verinnerlichung und Versenkung, pflegt Romantik nur, soweit sie sich mit Theatralik verträgt.« — Den deutschen Musiker in Weber feiern: *Hermann Unger* (*Deutsches Volkstum* Juni 1926) und *Hans Teßmer* (*Berliner Börsen-Zeitung* Nr. 126).

In *Le Menestrel* (Nr. 24) schließt *Jean Chantavoine* mit den Worten: »Weber, seine Kunst und sein Werk gehören Deutschland: aber sein Einfluß, durch die Macht seines ›übernatürlichen‹ Zaubers ... gehört der gesamten Geschichte der Romantik an.« — *André Cœuroy* schreibt über seine »neue französische Fassung des Freischütz« (*La Revue Musicale* VII/8). — In *The Chesterian* (Nr. 55) liefert *Eugène Goossens* eine Studie von Webers Leben. — Über die Ouvertüren von Euryanthe, Oberon und Freischütz und über das pianistische Schaffen Webers läßt sich *Ettore Desderi* vernehmen (*Il Pianoforte* Nr. 6).

Hans Nägele schreibt über »Die alemannische Abstammung Karl Maria v. Webers«. (*Tägl. Rundschau* Nr. 130.) Friedrich Hefele ist es gelungen, festzustellen, »daß die Heimat der Ahnen Webers unweit des Oberrheins in alemannischen Landen liegt und daß auch die Annahme, daß die Familie des großen Tondichters gelehrten Ursprungs sei, falsch ist, denn die Vorfahren Webers waren Bauern und Gewerbetreibende.« — *Leopold Hirschberg* veröffentlicht unbekannte Kompositionen Webers: ein Lied (*Tägl. Rundschau* Nr. 129) und einen Kanon (»Unveröffentlichtes von deutschen Musikern« im *Berliner Tageblatt* Nr. 257). — Derselbe Autor veröffentlicht sechs Briefe Webers an den Komponisten des »Integer vitae«, den Berliner Arzt Dr. Flemming. (*Westermanns Monatshefte* Juni 1926). — »Zwei Briefe C. M. v. Weber an Berliner Freundinnen« teilt *Georg Kinsky* in der *Allgemeinen Musikzeitung* Nr. 23 mit.

Weber als Opernkomponist behandeln die Aufsätze: »Euryanthe« von *Hermann Stephani* (*Allgemeine Musikzeitung* Nr. 23). — »Richard Wagner und der ›Freischütz‹« von *Hennig.* (Ebenda). — »Carl Maria v. Weber und die Bühnenkunst des XX. Jahrhunderts« von *Hans Schorn.* (*Neue Musik-Zeitung* Nr. 16). — »Händel-Renaissance und Weber-Gedenkfeier« von *Hermann W. v. Waltershausen.* (Ebenda.) Der Autor greift temperamentvoll moderne Opernrenaissancebestrebungen an. — »Der Freischütz in Paris« von *Siegmund Feldmann* (*Berliner Börsen-Courier* Nr. 263). — »Die Bedeutung von Webers ›Freischütz‹« von *Otto Erhardt.* (*Stuttgarter Neues Tagblatt* Nr. 255). — »Freischütz-Parodien« von *Hilda Schulhof* (*Der Auftakt* 5—6).

Webers Beziehungen zu seinen großen Zeitgenossen berühren die Aufsätze: »Karl Maria v. Weber und Franz Schubert« von *Konrad Huschke* (*Tägl. Rundschau* Nr. 129). — »Weber und Hoff-

mann« von *Rudolf Schade* (*La Revue Musicale* Nr. 8). — »Beethoven und Weber« von *Theodor Frimmel.* (*Neues Wiener Journal* 13. Juni 1926). — »Weber und Goethe« von *August Richard* (*Das Orchester* Nr. 11).

In »Weber-Forschung und Weber-Ausgabe« (*Münchner Neueste Nachrichten* Nr. 155) skizziert *Hans Joachim Moser* seinen Plan einer kritischen Gesamtausgabe von Webers Werken. »Wir müssen uns darüber klar zu werden versuchen, was der Kirchenkomponist Weber etwa seinen Lehrern Kalcher, Michael Haydn, Abbé Vogler, seinem Freunde J. Gänsbacher usw. verdankt, was der Kammermusikkomponist den letzten Mannheimern und den Norddeutschen um Reichardt, Himmel, E. T. A. Hoffmann, Prinz Louis Ferdinand, Romberg und Spohr schuldet. Der Opernkomponist muß zu dem Schaffen von Grétry, Isouard (Aschenbrödel) und den Revolutionsdramatikern Frankreichs in Beziehung gesetzt werden, von denen er sehr viel mehr als nur den ›Romanzenton‹ und die ›Erinnerungsromantik‹ überkommen zu haben scheint, mit Guglielmi, Piccini, Sarti und ihren buffonischen Nachfolgern, mit den Vorkämpfern der ersten ›großen deutschen Oper‹, wie Konrad Kreutzer und Ignaz Mosel, Danzi und Poißl.« — *Erwin Kroll* (*Zeitschrift für Musikwissenschaft* Nr. 9/10) schreibt: »Durch das ganze 19. Jahrhundert in die Gegenwart hinein bis zu Hans Pfitzner läßt sich Webers Einfluß verfolgen«.

Aus der Fülle der Weber-Aufsätze seien schließlich noch genannt: »Weber und die weltliche Musik« von *Julius Breitenbach* (*Musica sacra* Nr. 6). — »Weber und die Kirchenmusik« von *E. Graf.* (Ebenda.) — »Webers Messen« von *Bertha Antonia Wallner* (*Zeitschrift für Musikwissenschaft* Nr. 9/10). — »Carl Maria v. Weber und die Chormusik« von *Gustav Struck* (*Der Chorleiter* Nr. 5). — »Weber in seinen Gitarrewerken« von *M. Rœmer* (*Die Stimme* XX/9). — »Weber als Klavierkomponist« von *Grete Reichmann* (*Deutsche Tonkünstler-Zeitung* Nr. 429). — »Weber und Debussy« von *Robert Godet* (*The Chesterian* Nr. 55). — »Weber in der Schweiz« von *L. R.* (*Neue Zürcher Zeitung* Nr. 906). — »Weber in Mannheim« von *Willy Oeser* (*Neue Badische Landes-Zeitung* 5. Juni 1926). — »Webers Todesfahrt« von *Heinrich Taschner* (*Berliner Börsen-Zeitung* Nr. 126). — »Webers letzte Reise« von *Max Marschalk* (*Vossische Zeitung* Nr. 129). — »Graf Karl v. Brühl und Weber« von *Georg Stein* (*Forster Tageblatt* 13. Juni 1926). — Es schreiben ferner über Weber: *Wilhelm Kleefeld in Velhagen und Klasings Monatsheften* Nr. 10; *Th. W. Werner* im *Hannoverschen Kurier* Nr. 258/59; *A. Richard* in *Die Bergstadt* Nr. 9; *Th. Feige* in *Halbmonatsschrift für Schulmusikpflege* Nr. 5 und 7; *Kurt Singer* im *Vorwärts* Nr. 260; *Hermann Frhr. von der Pfordten* in *Die Stimme* XX/9.

ZEITUNGEN

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG (3. Juni 1926). — »Rundfunk und Kino« von *Fred A. Angermayer.* — (9. Juni 1926). — »Bartók und Kodály« von *Paul A. Pisk.*

BERLINER TAGEBLATT (27. Mai 1926). — »Filmmusik und Filmzukunft« von *Klaus Pringsheim.* — (3. Juni 1926). — »Unveröffentlichtes von deutschen Musikern« von *Leopold Hirschberg.* Eine Arietta von E. T. A. Hoffmann, ein Kanon Webers und ein Männerchorlied von Mendelssohn werden veröffentlicht. — (4. Juni 1926). — »Carl Bechstein« von *Leopold Schmidt.* — (5. Juni 1926). — »Mit Flöte und Auto durch Belgien und Frankreich« von *Alfred Lichtenstein.* — (9. Juni 1926). — »Der Jazz« von *Arpad Sándor.* — (17. Juni 1926). — »Verdi und Wagner« von *Alfred Weidemann.*

DER BUND (5. Juni 1926, Bern). — »Wolfgang Amadeus Mozart« von *Gian Bundi.*

DER TAG (27. Mai 1926). — »Jazz-Band-Musik« von *A. Luther.* — (4. Juni 1926). — »Vom Untergang des Musikalischen« von *Rolf Reißmann.*

FRANKFURTER ZEITUNG (23. Mai 1926). — »Lied« von *Oscar Bie.* — (12. Juni 1926). — »Vereins-Musik oder Gemeinschafts-Musik?« von *Karl Holl.* Epilog zum 56. Tonkünstlerfest.

GENERAL-ANZEIGER (2., 9., 21., 24. Mai 1926, Stettin). — »Pommern in Zelters Briefen an Goethe« von *Erwin Ackerknecht.*

GERMANIA (22. Mai 1926). — »Über chinesische Musik« von *Erich Frhr. Wolff v. Gudenberg.*

KÖLNISCHE ZEITUNG (26. Mai 1926). — »Gedanken zur musikalischen Jugendbewegung« von *Willi Kahl.*

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN (29. Mai 1926). — »Die musikwirtschaftlichen Auswirkungen des Rundfunks« von *Adolf Aber.*

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN (30. Mai 1926). — »Alt-Münchner Lieder« von *Paul Nettl.* — (31. Mai 1926). — »Die Krise der Wiener Oper« von *Paul Stefan.*
NEUE BADISCHE LANDESZEITUNG (15. Juni 1926). — »Film-Musik« von *Edmund Meisel.* Der Autor ist der Verfasser der Begleitmusik zum Film »Panzerkreuzer Potemkin«.
NEUE ZÜRCHER ZEITUNG (7. Juni 1926). — »Moderne Musik einst und jetzt« von *Karl Nef.*
PRAGER PRESSE (13. Juni 1926). — »Gluckisten und Piccinisten« von *Maria Ranó.*
STUTTGARTER NEUES TAGBLATT (29. Mai 1926). — »Die Entwicklung zum modernen Lied« von *Oscar Bie.*

ZEITSCHRIFTEN

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 53. Jahrg. 24 u. 25 (Juni 1926, Berlin). — »Grundlagen des Musikunterrichts« von *Margit Varró.* — »Paul Juon« von *Eberhard Preußner.* — »Zur Frage der Führung in der Jugendmusik« von *Karl Hasse.*
BLÄTTER DER STAATSOPER VI/9 (Juni 1926, Berlin). — Anläßlich der Berliner Erstaufführung von Bernhard Schusters »Dieb des Glücks«: »Selbstbespiegelungen« von *Bernhard Schuster.* — »Der musikalische Stil des Werkes« von *Siegfried Günther.* »Es ist von der Leichtflüssigkeit und Luftigkeit des alten Schelmenspiels viel in diese Musik, besonders auch in deren Rhythmik übergegangen, viel auch von der Spieloper, dem Singspiel, ja von der Unbedenklichkeit der Operette. Aber all diese formale Ungebundenheit verschmilzt sich mit einer psychologischen, leitmotivischen Durchdringung und wird gerade darin Ausdruck eines geänderten Formempfindens auch, weil Leichtigkeit sich mit Würdigkeit paart, Ungebundenheit mit musikalisch strenger Durcharbeitung.« — »Die Komische Oper nach Wagner« von *Julius Kapp.*
DAS ORCHESTER III/12 (15. Juni 1926, Berlin). — »Schumann-Brahms-Schändung« von *Robert Hernried.* Kritik eines Buches »Johannes Brahms der Vater von Felix Schumann.« — »Von der Bildwirkung des Kapellmeisters« von *Rudolf Hartmann.*
DEUTSCHE TONKÜNSTLER-ZEITUNG XXIV/428 u. 429 (Juni 1926, Berlin). — »Gesangspädagogik einst und jetzt« von *Hans Erben.* — »Vom Menuett zum Jazz« von *Ernst Schliepe.* — »Zur Behebung der Notlage im Musiklehrerberuf« von *Herbert Schmidt-Lamberg.*
DIE MUSIKANTENGILDE IV/4 (15. Mai 1926, Berlin). — Ein Sonderheft, das die Stellung der Musik in den deutschen Landerziehungsheimen kennzeichnet. (Aufsätze von *Hilmar Höckner, Alfred Andreesen* u. a.)
DIE MUSIKWELT VI/6—7 (Juni 1926, Hamburg). — »Musik in Sachsen« von *Wilhelm Heimann.* — »Die Lage der sächsischen Staatstheater« von *Adolf Aber.* — »Das Leipziger Gewandhaus einst und jetzt« von *Max Steinitzer.* — »Die Thomaner und der Thomaskantor Karl Straube« von *Franz Adam Beyerlein.*
DIE STIMME XX/8 (Mai 1926, Berlin). — »Einiges über die moderne Stimmbildungsmethode« von *Hans Erben.*
HELLWEG VI/22—25 (Juni 1926, Essen). — »Das Drama im Musikdrama« von *H. Schum.* — »Emil Peters: Tanzsinfonie« von *Friedrich M. Herzog.* — »Zur Entstehung der Tanzsinfonie« von *Marion Herrmann.* — »Josef Haas auf der Höhe seines Schaffens« von *Erich Rhode.* — »Zwischen Kultur und Zivilisation der Musik« von *Hans Joachim Moser.*
MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH VIII/6 (Juni/Juli 1926, Wien). — »Einige Bemerkungen zu Schönbergs Zwölftonreihen« von *Erwin Stein.* »Es ist heute beliebt, Schönbergs neue Kompositionsweise als Argument gegen seine Musik, und seine Musik von heute als Argument gegen die ›Komposition mit zwölf Tönen‹ zu gebrauchen. Man verkennt damit den Fall Schönberg, der bis jetzt mit jedem Werk ein neuer war, vollständig. Schönbergs Musik war immer schwer, nie zeitgemäß, noch nie ›modern‹, aber immer der Zeit voraus.« — »›Neue Sachlichkeit‹« in der Musik von *Heinrich Strobel.* Eine Parallele zwischen moderner Musik und der neuen bildenden Kunst. »Wir erleben das Überraschende, daß diesmal die Musik . . . längst *vor* der bildenden Kunst zu einer umfassenden Ausprägung des neuen Stilbegriffs gelangt. Dieser neue Stil ist Konsolidierung nach revolutionärem Aufbrausen, Beginn einer Periode ruhigen Reifens.« — »Alte und neue Polyphonie« von *Hans Mersmann.* — »Gliederung der Melodie« von *Paul A. Pisk.* — »Die Wiederbelebung alter Formen in der zeitgenössischen Musik« von *Adolf Aber.* — »Der Klavierstil unserer Zeit« von *Leonhard Deutsch.* — »Renaissance der Folklore« von *Erwin Felber.* »Psychologisch am interessantesten von all diesen

jungen Volksmusiken ist wohl die *jüdische*. Kaum geboren und uralt zugleich, gibt sie zunächst von der Angst des Ghettos und der Enge der Synagoge primitive Kunde, wagt sich jedoch auch, gestützt auf den hochgezüchteten jüdischen Intellekt und auf die meisterhafte musikalische Technik jüdisch empfindender Tondichter, schon in ihren Anfängen an höchststehende Formen der europäischen Kunstmusik, welche freilich dem im Grunde orientalischen Judentum wesensfremd sein müßten. Hier geht vielleicht das für alle Künste gleich interessante Problem, zwischen Okzident und Orient eine organische Bindung zu erzielen, seiner Lösung entgegen, sobald modifizierte Technik, ursprünglich morgenländischer Geist und orientalische Stilelemente sich wechselseitig durchdringen.« — »Die Musik und das soziale Problem« von *Alexander Landau*. Der Autor deutet an Hand von Bergs Wozzek an, »daß auch vom Sozialismus künstlerisch vertieftes Begreifen erwartbar ist, wie von jedem Tiefereindringen in das Verständnis des Lebens«. — »Konzertierende Künstler und zeitgenössische Musik« von *Hugo Leichtentritt*. — »Anton Webern« von *Th. Wiesengrund-Adorno*.

MUSIKBOTE II/5 u. 6 (Mai/Juni 1926, Wien). — »Das neue Lied« von *W.* — »Die Bedeutung der Schlußkadenz im Musikdrama« von *Victor Junk*. — »Das Grazer Musikleben der letzten 150 Jahre« von *Roderich Mojsisovics*.

MUSIKPÄDAGOGISCHE ZEITSCHRIFT XVI/5 (Mai 1926, Wien). — »Hans Gál« von *Paul Nettl*. — »Neue Ziele des Klavierunterrichts« von *Leonhard Deutsch*.

NEUE MUSIK-ZEITUNG 47. Jahrg. 17. u. 18. (Juni 1926, Stuttgart). — »Reform des musiktheoretischen Unterrichts?« von *Hermann Roth*. — »Umgruppierung« von *Walter Abendroth*. — »Zum 50jährigen Todestage von George Sand« von *Vera Velden*. — »Franz Oliva und Ludwig van Beethoven« von *Walter Nohl*.

PULT UND TAKTSTOCK III/5 u. 6 (Mai/Juni 1926, Wien). — Das Heft enthält wertvolle Einführungen in die Werke des *Zürcher Musikfestes*.

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG XXVII/21—24 (Juni 1926, Köln). — »Max Reger in unserer Zeit« von *Hermann Unger*. — »Kulturpolitik von Groß-Deutschland« von *G. T.*

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 84. Jahrg. 22—25 (Juni 1926, Berlin). — »Ein impressionistischer deutscher Romantiker« von *Max Chop*. — »Zur Rethorik des Korrepetierens« von *Rudolf Hartmann*.

ZEITSCHRIFT FÜR DIE GITARRE V/4 (1. Juni 1926, Wien). — »S. S. Zajaïtzkij, der Arzt und Gitarrist« von *Alois Beran*. — »Ein Trauermarsch Anton Diabellis für Gitarre« von *Robert Haas*.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT VIII/8 (Mai 1926, Leipzig). — »Der Missinai-Gesang der deutschen Synagoge« von *A. Z. Idelsohn*. »Der eigentliche Organisator jüdischer Gelehrsamkeit und religiösen Lebens in Deutschland war Gerschom (960—1028), der aus Frankreich nach Mainz übersiedelte und dort ein Lehrhaus gründete . . . Der erste bedeutende Synagogensänger . . . in Deutschland, Meir ben Isaak in Worms († um 1096) war zugleich auch der erste namhafte Synagogendichter.« Beziehungen zwischen den Missinai-Melodien und den Minneliedern werden herausgestellt. — »Constantin Christian Dedekind« von *Fritz Stege*. — »Beethoven in Ofen im Jahre 1800« von *Erwin Major*. — »Probleme der alten ungarischen Musikgeschichte« von *Benedikt Szabolcsi*. — »Musikschätze auf spanischen Bibliotheken« von *J. B. Trend*.

AUSLAND

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG 66. Jahrg. 15 (22. Mai 1926, Zürich). — »Unbekanntes vom Gespenster-Hoffmann« von *W. Heimann*.

THE MUSICAL TIMES Nr. 999 u. 1000 (Mai/Juni 1926, London). — »Scylla und Charybdis« von *Alexander Brent-Smith*. Die gefahrvollen Punkte für den schaffenden Musiker, seine »Scylla und Charybdis«, sind einerseits die öffentliche Meinung der musikliebenden Menge, andererseits das Urteil der Kritiker und Gebildeten. Von den Forderungen beider Teile wird das Werk des Schaffenden hin und her geworfen. — »Francis Toye« von *Basil Maine*. Eine Studie dieses Musikkritikers. — Die 1000. Nummer der Zeitschrift wird mit Festwidmungen eingeleitet. The Musical Times ist die älteste Musikzeitschrift Englands und eine der ältesten der Welt. — »Der Reiz der Beschränkung« von *Alexander Brent-Smith*. — »Charles Burney

im Licht seiner Briefe« von *E. van der Straeten*. Eine große Anzahl seiner Briefe wird mitgeteilt. — »Die Musik in Tolstojs Leben« von seinem Sohn *Graf Sergius Tolstoj*. Der interessante Aufsatz streift Tolstojs Beziehungen zu Musikern, wie Rubinstein und Tschaikowskij und berichtet von des Dichters großer Musikliebe. Noch am Ende seines Lebens sagte Tolstoj zu V. F. Bulgakoff, ihm würde beim Untergang der europäischen Zivilisation nur die Musik leid tun.

THE SACKBUT VI/10 u. 11 (Mai/Juni 1926, London). — »Vergleichende Programmstudie« von *H. E. Wortham*. Mit besonderer Beleuchtung amerikanischer Verhältnisse. — »Ausblick in die Musikgeschichte« von *Herbert Antcliffe*. Über die Entwicklung der Klaviermusik. — »Phonetik und der Sänger« von *Rodney Bennett*. — »Turandot« von *Alfred Kalisch*. — »Tonalität und Atonalität« von *Greville Cooke*.

LA REVUE MUSICALE VII/8 (Juni 1926, Paris). — »Wagner und sein Operntext« von *André Suarès*. — »Monteverdi an der St. Markus-Kapelle« von *Henry Prunières*. »Man kann die kirchlichen Werke Monteverdis in zwei Kategorien teilen: Die einen sind im traditionellen polyphonen, die andern im konzertanten Stil geschrieben. Monteverdi scheint abwechselnd nebeneinander beide Stile verwendet zu haben, obwohl sie so voneinander verschieden sind und sich fast gegenseitig ausschließen.« — »Volksgesang auf Kreta« von *Stalios M. Charitakis*.

LE MENESTREL 88. Jahrg. 22—25 (Mai/Juni 1926, Paris). — »Franz Liszt« von *G. L. Garnier*.

THE MUSICAL QUARTERLEY XII/2 (April 1926, Neuyork). — »Gerechtigkeit für Gustav Mahler« von *Allan Lincoln Langley*. Der Aufsatz gibt einen Überblick über die Mahler-Pflege in Amerika und widerlegt die ziemlich einheitliche Opposition der amerikanischen Presse gegen Mahlers Kunst. — »Sind Tiere musikalisch?« von *Edward Ellisworth Hipsher*. Die Musikliebe der Tiere wird zahlenmäßig nach dem Ergebnis einer schriftlichen Rundfrage belegt. »Sehr interessant ist die Tatsache, daß sechs (Hunde) einen ausgesprochen ästhetischen Sinn für die Unterscheidung musikalischer Stile zeigten; und, was wirklich erstaunlich ist, daß sie ihre Herren durch eine Vorliebe für die bessere Sorte von Musik beschämten.« . . . »Die Spinne hört auf zu spinnen, um der Flöte zu lauschen, während der phantastische Pinguin vom Jazz beleidigt ist.« — »Über Trugschlüsse des modernen Anti-Wagnertums« von *Herbert F. Peyser*. — »›Jazz‹ — ein Erziehungsproblem« von *Edwin J. Stringham*. »Jazz ist das Gelächter, der Witz, das ›sans souci‹ der Tonwelt. Er ist der Verspöttler der Falten, die unser ästhetischer Sinn dann und wann zieht. Er ist das Gegengewicht für zu viel ›Beafsteak‹, wie ich einen musikalischen ›Tiefstehenden‹ die ›klassische‹ Musik nennen hörte.« . . . »Die Welt der klassischen Musik hat den Jazzkomponisten und -arrangeuren viel Inspiration geliefert; manchmal zum Vorteil des Jazz, manchmal zum Nachteil der klassischen Werke. Wie es nun ist, darüber zu streiten ist wirklich zwecklos. Es steht dies auch außerhalb der Frage. Tatsache ist, daß die Jazzlieferanten die Melodien unserer klassischen Musik genommen *haben*; aber sie brachten sie in eine schmackhafte Form, so daß sich nun eine größere Menge an ihnen freuen kann, als dies bei den Melodien in ihrer Originalgestalt möglich gewesen wäre.« . . . »Vor wenigen Jahren hatten die Jazzstücke lediglich Balladentyp. Heute gehen die besseren Arrangeure so weit, als Skelett ihrer Werke das ›Sonata-Allegro‹-Schema zu verwenden, und dann und wann hören wir sie die charakteristischen Einfälle von Konzert, Sinfonie und Oper gebrauchen. In nächster Zukunft werden wir sicher ein ganzes Jazz-Conzerto, eine Jazz-Sinfonie oder Jazz-Oper genießen.« Jazz ist »der bemerkenswerteste Beitrag, den Amerika der musikalischen Weltliteratur gegeben hat«. — »Ein Überblick über russische Lieder« von *E. H. C. Oliphant*. Ein besonders die Neuzeit und die russische Volksmusik berührender, eingehender Beitrag. — »Vierteltöne und Fortschritt« von *Albert Wellek*. — »Nietzsche und seine Musik« von *Hansell Baugh*. — »Hucbald, Schönberg und andere über Oktaven- und Quintenparallelen« von *Maud G. Sewall*. Ein Vergleich ältester und neuester Lehren. Nach Anführung eines Beispieles von *Casella* (A la Manière de Debussy) sagte der Verfasser: »Was ist dies anderes als Hucbalds Organum redivivum?« (Hucbald geb. um 840). — »Das Cambodian-Ballett« von *Lilly Strickland-Anderson*. — »Ansatz und Vibrato im Kunstgesang« von *Max Schoen*. Eine experimentelle Studie.

Eberhard Preußner

KRITIK

BÜCHER

PAUL BEKKER: *Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen*. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin 1926.

Unter diesem Titel veröffentlicht der Verfasser seine Frankfurter Rundfunkvorträge, die zu einer geistreichen musikgeschichtlichen Darstellung wurden. Schon in der kurzen Einleitung ist eines der Hauptprobleme solcher Arbeit gestreift: Wie weit soll Musikgeschichte in ihrer Darstellung historischer Tatsachenforschung Raum lassen und wo, in welchem Maße soll die bindende, vorzugsweise intuitive Schau ansetzen? Die Frage des Zu- und Miteinanders von Kunst und Wissenschaft wird hier gleich eingangs aufs heftigste angerührt. Bekker ist Musikgeschichte nun nicht so viel eine Angelegenheit des Wissens als vielmehr des Schauens. Nicht also gibt er in seinem Buch reine Wissenschaft und wissenschaftliche Tatsachen in Fülle, sondern eine andere Art, die betonte »Kunst-Wissenschaft«, d. h. betont *künstlerisch intuitive* Anschauung und Beurteilung aller Dinge ist. Dabei wird freilich die starke Tatsachenfundierung philologischer Kleinarbeit mehr denn je erforderlich, als ja dadurch die »intuitive Schau« und die musikgeschichtlichen »Konstruktionen« auf eine qualitative Höhe gehoben werden, die sie mehr und mehr der Sphäre des Hypothetischen und Subjektiven enthebt und weiterhin verbindlich macht. Zwei Kräfte entscheiden überhaupt den Wert einer solchen musikgeschichtlichen Arbeit: entweder die starke Tatsachenfundierung, die — wie Bekker auch erwähnt — leicht durch die fortschreitende Forschung überrannt werden kann, sobald sich an einer Stelle eine Divergenz des Blickes ergibt, oder aber die Kraft der einheitlichen Schau, die Vorhandenes in starker Bindung zeigt und die weniger leicht zu erschüttern ist, da sie von ihrer Gänze aus, also nicht von der Einzelheit, von innen heraus erschüttert werden muß. So gibt denn der Verfasser nicht eine Fülle von Einzeltatsachen, eine erdrückende Materialfülle, sondern ein Bild, das Wesentliches stark herausarbeitet und die *Kräfte* mehr zeichnet, denn die *Erscheinungen*. Im Neuartigen und kraftvoll Einheitlichen, in der Geschlossenheit der ganzen Anschauung liegt der große Wert dieses Buches. Niemals kann es sich darum handeln, mit dem Verfasser um die Auffassung von Einzelheiten zu rechten. Festigkeit der Blickrichtung lassen in diesem musikgeschichtlichen Bilde irgendwelche Modifikationen gar nicht zu, und so kann man nur zur völligen Übereinstimmung oder zu gänzlicher Ablehnung dieses geistreichen Buches kommen.

Die Ausführungen Bekkers werden geleitet von der Erkenntnis, daß nichts in Welt und Leben positive Höherentwicklung bedeutet, sondern daß die verschiedenen Stufen des Seins nur formale Umbildungen der immer gleichen Kräfte bedeuten. Musikgeschichte ist ihm der Verlauf eines immer geänderten Formwerdens, eine Auffassung, die mit der Entwicklung der Ästhetik und bei dem Raum, den phänomenologische Betrachtung jetzt einnimmt, bedingt werden mußte. Form ist dabei im weitesten Sinne gefaßt als allgemein kulturell und soziologisch bedingter Begriff der Klangänderung. Dabei macht Bekker nachdrücklich aufmerksam auf den Umstand, daß musikgeschichtlicher Anschauung in dem Fehlen des objektiven Klangbildes nicht zu überschreitende Hindernisse sich entgegensetzen, da historische Treue in der Wiederbelebung alter Klangwerke immer durch zeitliche Bedingtheiten in Frage gestellt ist. Dieser Umstand mußte in der letzten Zeit musikgeschichtlicher Beschreibung als besonders drückend erscheinen, nachdem sich die Betrachtung immer mehr vom philologischen Schriftbilde weg auf die lebendige Klanggestalt des musikalischen Werkes hin verschoben hat.

So spannt Bekker seinen dreifach geschwungenen Bogen musikgeschichtlicher Werdensbeschreibung unter Heranziehung soziologischer, geistesgeschichtlicher, speziell ästhetischer und zivilisatorischer Momente, indem er die Zusammenhänge stärker betont, als es in manchem wissenschaftlich stärker fundierten Werk geschehen ist. Er sieht in kultisch und profan (hier mit den beiden Grundäußerungen Lied und Tanz) die großen stilbildenden Gegensätze, prüft das An- und Abschwingen der nationalen und »unitarisierenden« Wellen, sieht nach der zeitempfindenden melodischen Entwicklung der Einstimmigkeit und der Mehrstimmigkeit bis zu den Niederländern hin, in dem raumempfindenden Aufwachsen des vertikalen Klanges und in unserer beginnenden, vielleicht beides dreidimensional vereinigenden Entwicklung, die in manchem weiter Rückschwung ist, die form- aber nicht wertverschiedenen Strecken musikgeschicht-

lichen Werdens. Dort, wo das in spätmittelalterlicher Zeit aufkeimende Persönlichkeitsbewußtsein zur völligen Subjektivierung künstlerischen Schaffens geführt, wo das Singuläre den Klang immer wieder umprägt und mehr und mehr mit Sentiment und Pathos durchsetzt, dort erst gruppiert sich Bekkers Darstellung um Einzelpersönlichkeiten. Doch sind in den Kapiteln, die Namen Großer tragen, Meister nicht in der üblichen Weise behandelt. Vielmehr werden diese als zentrale Punkte der Entwicklungszüge gesehen, als schärfste Ausgestalter und Verdeutlicher neuer Klangformen: Haydn — subjektivistisch harmonische Klangempfindung, die sich die Form der Sonate organisch baut, Gluck — der aus französischer und italienischer Operneigenart, aus individuell erfühlter Melodik und persönlichem Drang die Summe zieht, Mozart — der, ganz anders aus subjektivem Naturdrang und aus Weltbürgertum, alles gebändigt und geschweißt in höchster Formglätte schafft; Beethoven — der den Bogen des musikalischen Schaffens im 18. Jahrhundert abschließt, welcher auf den Fundamenten der »Idee des freien Menschentums« ruht.

Was an dem Buch so sehr fesselt, ist die aus stärkster Geistigkeit geformte, einheitliche, geschlossene Schau, die Weite des Blickes, der auch dort fasziniert, wo er zu Eigenwilligkeiten führt. Musikgeschichtliche Schilderung bekommt hier eine neue, packende Formung. Das Buch ist gleichzeitig ein anregender Beitrag zur Methodik und Pädagogik der Musikgeschichte und wird darin dem Historiker zu denken geben. *Siegfried Günther*

SIMON SECHTER: *Das Finale der Jupiter-Symphonie von W. A. Mozart.* Analyse. Wiener Philharmonischer Verlag.

Friedrich Eckstein hat wohlgetan, diese ausgezeichnete, sehr lehrreiche Analyse, die sich am Schluß der Sechterschen, im Buchhandel längst vergriffenen Neubearbeitung von F. W. Marpurgs »Kunst der Fuge« befindet, neu in weit praktischerer Weise herauszugeben und mit einer trefflichen Einleitung und dem vollständigen Abdruck dieses Finales zu versehen. Er ist ein Schüler Bruckners, der wiederum als Lehrer Sechter hatte und insbesondere dessen heute auch nur noch gelegentlich antiquarisch zu habendes dreibändiges Werk »Die Grundsätze der musikalischen Komposition« (1854) ungemein hochschätzte. Eckstein hat auch die Analyse J. C. Lobes im dritten Bande seines Lehrbuches der musikalischen Komposition über dieses Mozartsche Finale in den Anmerkungen berücksichtigt. Dieses zeigt, wie er sehr mit Recht hervorhebt, »was Themenbildung und kontrapunktische Behandlung der Stimmen betrifft, eine Höhe der Vollendung, wie sie bis dahin noch niemals erreicht worden war und vielleicht auch bis in alle Zukunft ein fernes Ideal wird bleiben müssen«. Das Wunderbare an diesem, auch von echtem Humor erfüllten Finale ist, daß es den Hörern gar nicht zu Bewußtsein kommt, daß es eine höchst kunstvolle, 5 Themen verarbeitende Fuge ist, weil darin alles so natürlich erscheint und weil die melodische und rhythmische Erfindung geradezu erstaunlich ist. Dabei sind die gewaltigsten Wirkungen von einem nur kleinen Orchesterkörper erzielt. Versehentlich hat der Herausgeber, S. 10, wo er die Besetzung bespricht, die Oboen und Trompeten ausgelassen. *Wilhelm Altmann*

WALTER SCHRENK: *Richard Strauß und die neue Musik.* Wegweiserverlag, Berlin 1924.

Man möchte diesem Buch freudig zustimmen: es ist mit Geist und Bekennermut geschrieben, und vor allem fehlen ihm nicht die Imponderabilien einer feineren Stilistik. Schrenk besitzt die in der Musikschriftstellerei so überaus seltene Tugend der plastischen Gedankenformung. Das Rätsel des Schaffens und der Sinn der Schöpfung — bei Richard Strauß —, sie finden eine erschöpfende und meist überzeugende Interpretation. Die Kommentare zu den Sinfonischen Dichtungen etwa sind vorbildlich in ihrer deutenden Kraft, ihrem sprachlichen Zartgefühl. Sie sind ebenso vielsagend in dem, was sie aussprechen, wie in dem, was sie unausgesprochen lassen; ebenso allgemeinverständlich in der Benennung technischer Details, wie in der Beschreibung des Geistigen, des Psychologischen und Ideenhaften der künstlerischen Gesamterscheinung. Schrenk hat seine eigene, im schriftstellerischen Talent begründete Methode, um rein musikalische Vorgänge im Wortsinn und Wortklang widerzuspiegeln. Er hält sich erfreulich oberhalb von platt-rationalistischer Hermeneutik und nüchtern-fachmännischer Werkanalyse. Mit diesen Qualitäten wäre also das vorliegende Buch, das ein Volksbuch sein will, eine wesentliche Bereicherung, nicht nur der Strauß-Literatur, sondern der Musikliteratur überhaupt. Aber es hat einen Konstruktionsfehler. Wie der Titel sagt, ist Straußens Porträt einem größeren Bilde verwoben. Seine künstlerische Erscheinung — und nur diese, ohne allen überflüs-

sigen biographischen Ballast — ist in den Kernpunkt des *Problems der neuen Musik* überhaupt gerückt. Fast die Hälfte des Buches ist nur der Vorbereitung der eigentlichen Strauß-Episode und der Betrachtung der nachstraußischen Entwicklung gewidmet. Aus dem vorbereitenden Kapitel seien nur die Namen solcher Persönlichkeiten genannt, die eine kurze Charakteristik erfahren haben: Wagner (und einige Nebenerscheinungen und Epigonen), Verdi, Liszt, Bruckner, Brahms, Wolf, Pfitzner. Und in der nachstraußischen Abteilung begegnet man Reger, Mahler, aus gewissen methodischen Gründen hier auch erst Mussorgskij, Debussy; dann gleich Korngold, Schönberg, und den Modernen von gestern und heute: Webern, Berg, Schnabel, Peters, Busoni, Jarnach, Tiessen, Erdmann, Strawinskij, Hindemith und einigen internationalen Namen. Schließlich Schreker und seiner Schule. Mit besonderer Wärme wird Křenek behandelt. All diese Charakteristiken sagen wenig über das Wesen des nachstraußischen Fortschritts. Die Behandlung der Einzelfälle ist zu flüchtig, um an den Kern des Problems zu gelangen. Schrenk resümiert sehr unbedenklich die Erfahrungen von ein paar Musiklenzen: ein positives Ergebnis ist nicht zu erwarten. Das könnte in Hinsicht auf die Neue Musik ziemlich gleichgültig sein, aber es stimmt bedenklich und ist im stärksten Maße irreführend, wenn Strauß, dem dieses Buch doch in der Hauptsache gilt, in das Kapitel der Neuen Musik mit den Worten eingeführt wird: »Nur selten hat er echte Tiefe, er komponiert immer ein wenig an der Oberfläche entlang, und was ihm völlig fehlt, das ist der Sinn für das Metaphysische.« Das wirkt um so merkwürdiger, als im nächsten Satze die Rede ist von der ergreifend »hintergründigen« Musik Gustav Mahlers. Was ist das sogenannte Metaphysische anderes als die schöpferische Tiefe! Und wie ist's da möglich, daß jemand, der über den Fall Strauß einigermaßen zur Klarheit gekommen ist, über »Sein« und »Schein« einer schöpferischen Potenz im unklaren bleiben kann! Und was das Kapitel Strauß selber betrifft: auch hier fehlt jener konzentrierende Blick, der über tageskritische Einstellung hinauszielt und das schöpferische Gesamtwesen einer Erscheinung erfaßt. Wir hätten erwartet, daß Schrenk nicht in den Fehler der meisten Strauß-Kommentatoren verfallen wäre, die bis zu einem gewissen Punkt (meist »Ariadne«) alles superlativisch loben und alles Spätere, inklusive »Frau ohne Schatten«, verdammen oder lächerlich machen. Bedenklich erscheinen mir, neben diesem mangelnden Sinn für die Organik einer individuellen Entwicklung, namentlich auch jene Art von subjektiver Betrachtung darüber, wie Strauß seine Sache manchmal hätte besser machen können (z. B. Schluß des »Heldenlebens«). Schließlich muß das, was Schrenk in der Einleitung über *Wagner* sagt, als vollkommen wesenlos, literatenhaft und daher verfehlt bezeichnet werden. Wagner, dieser Riese einer vergangenen und kommenden Zeit, gehört überhaupt nicht in das vorliegende Buch, es sei denn, daß man seinen dämonischen Schatten zitiert, um die richtigen Größenverhältnisse für die Beurteilung der nachwagnerschen Moderne zu fixieren. — Doch abgesehen von diesen Schwächen in der Gesamtanlage des Schrenkschen Buches (die sich bei einer späteren Auflage gewiß leicht beseitigen ließen) — es bleibt ein sehr erfreulicher Gewinn. *Hans Schnoor*

FRANZ RABICH: *Richard Wagner und die Zeit.* Verlag: Hermann Beyer & Söhne, Langensalza 1925.

Die kleine Schrift will ohne gelehrte Ansprüche vom Standpunkt des sich aufmerksam hingebenden Hörers zum Verständnis hinführen. Verfasser spricht über die Persönlichkeit Wagners, »das erhabenste Beispiel dafür, welche Leistungen Erkenntnis und Wille eines von seiner Lebensaufgabe überzeugten Menschen vollbringen können«. Das Büchlein ist teilweise aus älteren Aufzeichnungen hervorgegangen und zur Zeit der Wiederaufnahme der Festspiele niedergeschrieben. Verfasser erzählt von den Vorbereitungen dazu, von den Proben 1924, von der Haltung der Kritik und endigt mit der Mahnung: »erhaltet Bayreuth« als »das Wirkungsfeld des letzten ganz großen deutschen Künstlers, als Symbol deutscher Volkseinheit«. Er meint, wir würden uns diesem Ziele nur (!) nähern, wenn die Presse sich solcher Gedanken annehme! »Ja, dahin hat's noch lange Ruh'!« *Wolfgang Golther*

JON WOIKU: *Der natürliche Aufbau des Violinspiels.* Technik der linken Hand. Griffel-Verlag, Leipzig.

Dieses 109 Seiten umfassende Buch stammt von einem erfahrenen Violinpädagogen, der sich darüber klar geworden ist, daß die Voraussetzung und Grundlage für eine wirklich beherrschte Technik nur die freie und natürliche Bewegung des Körpers sein kann. Er ist

also ein entschiedener Gegner der unnatürlichen Einwärtsdrehung des Armes mit allen ihren Folgen, die noch heute oft gelehrt wird und geradezu eine Vergewaltigung der Natur ist. Er fordert, daß der Spieler die Bewegungen seines Körpers dem Instrument anpassen lernt. Sehr richtig sagt er: Die Geige ist weder ein Halt für die Arme noch darf sie deren Bewegungsfreiheit beeinträchtigen. Die natürliche Lage der Geige ruht auf dem Schlüsselbein und auf der Innenfläche des ersten Fingerballens der linken Hand. Ein Heben oder Nachvornschieben der Schulter, krampfhafter Druck vom Kinn aus ist unnötig und falsch. Überflüssig ist bei dieser Lage der Geige auch der Gebrauch eines sie stützenden Kissens. Diese Lage ermöglicht dem Geiger, das Instrument bald tiefer, bald höher zu halten, wie es ihm am bequemsten ist. Die Geige soll für die Bewegungen der Finger die sichere Grundlage abgeben, ohne daß der Arm und die Finger durch das Halten der Geige an ihrer natürlichen Bewegungsfähigkeit gehindert werden. Der seitwärts gerichteten Stellung der Geige wird die Haltung des Arms angepaßt, indem er, ohne jede besondere Einwärtsdrehung des Unterarms, parallel zur Längsachse der Geige entsprechend seitwärts gerichtet wird. Aus der Fülle des von ihm Gebotenen kann hier nur noch einiges mitgeteilt werden. Er bekämpft die Aktivität des Daumens, der zum Stützen der Geige völlig überflüssig ist. Er findet das Haupthindernis für die technische Höchstleistung der Finger in der durch die bisher übliche Einwärtsdrehung des Armes und das Greifen entstehende Überkreuzung der Bewegungsrichtung der Finger und hebt diese Überkreuzung durch den natürlichen Stützpunkt, den Ballen des ersten Fingers, auf. Das ungleiche Längenverhältnis der vier Finger, wodurch man zu der Überkreuzung gekommen ist, sucht er dadurch auszugleichen, daß er alle Finger der Kürze des vierten anzupassen sucht. Die Finger können nunmehr in paralleler Fallrichtung zueinander die Saiten berühren, wenn man nicht mehr die Streckung des vierten Fingers, sondern eine Verkürzung des ersten anstrebt und erreicht. Besonders trefflich sind Woikus Bemerkungen über den Lagenwechsel und seine Anweisungen für das Doppelgriffspiel. Aber wenn er sich auch nur mit der linken Hand beschäftigt, ihr die für die Technik notwendigen richtigen Bewegungsgefühle geben will, so weist er schließlich noch mit vollem Recht darauf hin, daß das Geigen erst zu einer schöpferischen Gestaltung wirklichen Empfindens wird, wenn zur Technik der linken Hand die richtige Bogenführung tritt.

Wilhelm Altmann

HANS BOLTSHAUSER: *Geschichte der Geigenbaukunst in der Schweiz.* Verlag: Carl Merseburger, Leipzig.

Dieses vortrefflich, auch mit vielen Bildern ausgestattete Büchlein bietet eine gute Ergänzung zu dem bekannten großen Werk von Lütgendorffs. In der Schweiz haben sich vielfach Dilettanten als Geigenmacher hervorgetan. Im allgemeinen sind dort gute Geigen erst neuerdings verfertigt worden. In Basel genießen Ansehen Paul Meinel-Grünwald, Andreas Heuer, Hans Franze, Fritz Baumgartner, in Bern Lütschg & Werro, in Engelberg Stemplowsky, in Schaffhausen Paul Seelmann, in St. Gallen Fritz Sprenger, in Zürich Züst, Siebenhüner, Tenucci, Ullmann & Fiorini.

Wilhelm Altmann

HERMANN GÜTTLER: *Königsbergs Musikkultur im 18. Jahrhundert.* Mit 22 Abbildungen. Verlag: Bruno Meyer & Co., Königsberg Pr. 1925.

Der Königsberger Lokalpatriotismus ist bekannt, aber auch berechtigt; um so mehr, wenn er so schöne Blüten treibt wie in diesem Buch. Der Verfasser zeigt, was Fleiß und liebevolle Versenkung auch auf scheinbar dürrem Boden leisten können. Die ostpreußische Musik scheint ja zwischen Heinrich Albert und J. F. Reichardt eine weite Lücke aufzuweisen; aber daß ein reiches musikalisches Leben dort geherrscht hat, wie Adel und Bürger in der Liebe zur Tonkunst wetteiferten, wie Kirchen- und Hausmusik, Oper und Singspiel, Lied-, Oratorium- und Kammermusik dort am Pregel gepflegt und geschätzt wurden, das hat Güttler ebenso tüchtig erforscht wie hübsch und anziehend dargestellt. Namen wie Riedel, Podbielski, Halter erweisen sich als bedeutend, der Reichsgraf v. Keyserling und seine kunstsinnige Gemahlin werden als Mäzene gefeiert, und schließlich tauchen Reichardt und E. T. A. Hoffmann mit ihren Jugenderinnerungen auf, um in bekanntere Zeiten hinüberzuleiten. Der Verfasser hat sich ein großes Verdienst erworben, dabei wird er nie gelehrt und langweilig. Der Verlag hat das Buch außerordentlich reich und geschmackvoll ausgestattet.

Richard Sternfeld

MUSIKALIEN

HUGO KAUN: *Zweites Konzert (in c-moll) für Klavier und Orchester op. 115.* Verlag: J. André, Offenbach a. Main.

Trotz der Opuszahl — es steckt in diesem zweiten Klavierkonzert Kauns noch die Urkraft dessen, der einmal eine c-moll-Sinfonie geschrieben, die Nikisch bekannt machte. Von der patriarchalischen und biblischen Energie derer mit dem Anruf: »Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn«, von einer mühsam erflehten Gnadenspende ist nichts darin. Auch an der verwirrenden Gegensätzlichkeit neuerer Muster fehlt es ihm. Wie schon bei Brahms ergibt sich Stil und Technik, die Problemstellung des Prinzipalinstruments (mit oft sehr schwierigen, vielfach das ineinandergreifende Oktavenspiel ausnützenden Aufgaben) aus der Natur des Klaviers und dem heutigen Stande instrumenteller Möglichkeiten; wobei die Lust am Kraftgepränge und die koloristischen Wandlungsfähigkeiten an der Wegmarkierung teilhaben, immer in Anpassung an den dominierenden Gedanken, an eine Thematik, die das pathetisch sich Reckende (unter Aufwand von Oktavenwucht gegenüber beschaulicher, nicht durchaus bequemer Kantabilität des Anfangs), eine innige, aber spielfreudige Schmuckweise der Mitte und ein keck burlesker Ton im Rondo-Final mit allerlei Funkellicht als freiem Zeichen der Farbwirkung und des sinnlichen Bewegungsausdrucks den Hauptklang bestimmen. *Wilhelm Zinne*

HANS JELMOLI: *Zwei Gedichte aus Des Knaben Wunderhorn für Tenor, gemischten Chor und kleines Orchester.* Verlag: Gebr. Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Leicht und anmutig fließende Musik in tonalem Gewande etwa im Stile Mendelssohns. *Emil Thilo*

RUDI STEPHAN: *Musik für sieben Saiteninstrumente.* Aus dem Nachlasse herausgegeben von *Karl Holl.* Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Der Herausgeber ist in Wahrheit wesentlich eingreifender Redaktor dieses Frühwerks von Stephan, das der Urheber nach früher Aufführung zurückzog, um es (erleichtert) als Quintett umzubilden. Die entscheidende Fassung blieb im vorbereitenden Stadium, bis eine Skizze der Urfassung sich fand, nach der nun der Biograph Stephans das Ganze nicht nur vollendete, sondern auch Auslassungen, Einschaltungen bestimmte. Diese nun gedruckte Partitur sollte den Vorführungen mittelalterlicher Musik und neuzeitlicher Dinge eines Unternehmens in Hamburg (das Auswärtige anzutreiben sich genötigt sahen) im Vorjahre eingereiht werden. Was mir damals als Endeindruck des Studiums blieb, besteht auch heute: der Einsätzer (der ein Nachspiel geringerer Dehnung hat), der in Fis-dur (der Anfang: f-moll, mit C-Schluß) ekstatisch sich wendet und verklingt, ist ein Frühwerk, das den dilettierenden Harmoniker und akkordischen Grübler verrät und nach der im ganzen doch wenig kunstreifen Art des Satzes und der Individualitätenbehandlung, nach dem vorwiegend akkordischen Arbeiten eine Rekonstruktion und ihre Veröffentlichung kaum rechtfertigt. *Wilhelm Zinne*

PAUL MÜLLER: *Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncello op. 2.* Verlag: N. Simrock, G. m. b. H., Berlin und Leipzig.

Dieses Quintett hat mich wegen seiner feinen thematischen Arbeit, seiner Rhythmik und vor allem auch durch seine melodische Erfindung gefesselt. Herrscht auch darin mitunter noch jugendlicher Überschwang und die Neigung, gar zu oft den Takt zu wechseln, so spricht daraus doch eine große geistige Reife und ein entschiedenes Talent; alltäglichen Gedanken wie einer Vorliebe für Kakophonien begegnet man nicht. Die Themen heben sich stark ab. Jeder der vier Sätze hat sein eigenes Gepräge; besonders glücklich ist die Erfindung des Hauptthemas des dritten menuettartigen Satzes, der sehr ansprechend ist. Für öffentliche Aufführungen sei dieses Werk warm empfohlen, zum häuslichen Gebrauch aber nur Spielern, die es verstehen, aus dem Gefüge der Stimmen die wesentliche immer hervorzuheben; jede Stimme ist nämlich durchaus selbständig behandelt. Die rein technischen Schwierigkeiten sind keineswegs außergewöhnlich. *Wilhelm Altmann*

KARL HOYER: *Serenade für fünf Blasinstrumente op. 29.* Verlag: N. Simrock G. m. b. H., Berlin und Leipzig.

Ein erfreuliches, nicht sehr anspruchsvolles, frisches Werk, das den Serenadencharakter in allen fünf äußerst knapp gehaltenen Sätzen bewahrt, trotzdem diese in Tempo und Charakter sich vorteilhaft voneinander abheben. Der instrumentalen Eigenart der fünf Bläser (Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott) trefflich angemessen, bietet es

den Ausführenden keine besonderen Schwierigkeiten, so daß die Serenade besonders zum intimen Hausgebrauch guten Musikliebhabern, wenn es solche Bläservereinigungen gäbe, sehr zu empfehlen wäre. *E. J. Kerntler*

JEAN MARIE LECLAIR L'AINÉ: *6 Sonates à 2 violons sans basse.* Verlag: Maurice Senart, Paris.

Der Namenszusatz »l'ainé« wäre eigentlich überflüssig, nachdem der zweite Leclair — ein kaum bedeutender, jüngerer Bruder des Komponisten — Antoine Remi geheißen hat. — Die Orchestergeigerlaufbahn Jean Marie Leclairs (1697—1764) verleugnet sich in seinem mit Ausnahme einer Oper fast ausschließlich seinem Spezialinstrument gewidmeten Schaffen nicht ganz. Mit den bereits nach virtuosenhaftem Ausdrucksreichtum strebenden Meisterwerken des damals gerade zur Hochblüte gelangten italienischen Stils verglichen, bleibt die etwas spröde Technik seiner verhältnismäßig primitiven, zaghaften Instrumentbehandlung sowohl hinter der edleren Strenge Corellis, wie hinter der schon üppigeren Klang entfaltenden Ornamentik Veracinis und Tartinis zweifellos zurück. Die vorliegenden sechs Duosonaten bieten ihr Bestes in der Sauberkeit und dem sorgfältig verteilten Gleichgewicht ihrer Stimmführung. Letztere Eigenschaften sind es auch, die diese das polyphone Bewußtsein des Anfängers schärfenden Arbeiten — namentlich in rhythmischer Hinsicht — für pädagogische Zwecke sehr empfehlenswert machen. Sämtliche Sonaten weisen in ihrer Faktur eine beinahe geschwisterliche Ähnlichkeit auf. Die Anfangssätze sind fast durchwegs die wertvollsten; der erste, straff daherhüpfende Satz der 5. Sonate wirkt sogar ausgezeichnet. Die getragenen Mittelsätze fallen dagegen meistenteils beträchtlich ab, wie denn überhaupt Stimmung und Gefühlsausdruck nicht gerade die Hauptstärke der etwas steifen Leclairschen Muse bilden. Vorzügliches enthalten wiederum die frisch bewegten Schlußsätze, deren einprägsame Metrik — über den hier die Vermittlerrolle spielenden François Couperin hinwegleitend — interessante Berührungspunkte mit Bachs Kammermusik aufweist. — Der im übrigen gewissenhafte Bearbeiter *Marc Pincherle* vergaß die Stimmen mit Orientierungsziffern zu versehen, was die Verständigung zwischen den beiden Spielern, zumal unter Schülern, unnötig erschweren wird. *Alexander Jemnitz*

ERWIN LENDVAI: *Neue Dichtung für Männerchor a cappella op. 19; Zwei hymnische Gesänge für Frauenchor a cappella op. 39.* Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Von diesen Stücken konnte ich zufällig einige in einem Berliner Konzert hören, dargestellt durch einen tüchtigen Chor. Sie zeigen alle den grübelnden Schöpfer, der krampfhaft Neues sucht, es koste, was es wolle. Schon die Auswahl der Texte muß oft Kopfschütteln hervorrufen. Der Komponist müht und windet sich durch harmonisches Gestrüpp ohne rechte Erfindung. Die meiste Befriedigung lösen im Zuhörer noch die frischeren, fröhlicheren Sachen aus. Mir scheint, da gibt er sich natürlicher. *Emil Thilo*

THEODOR WÜNSCHMANN: *Sonate für Violine und Klavier op. 7.* Verlag: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Ein starkes Talent spricht aus dieser dreisätzigen, den Ausführenden nicht geringe Schwierigkeiten, namentlich in rhythmischer Hinsicht, bietenden Sonate, deren Schöpfer der Tonalität keineswegs abhold ist. Dem sehr schwungvollen, energischen Hauptthema des ersten Satzes, das auch in eine Art Hirtenruf verwandelt erscheint, ist eine herrliche lyrische Eingebung gegenübergestellt. Der langsame Satz gibt sich in seinem Hauptteil als heroischer Marsch. Sein Mittelsatz, meist im Dreivierteltakt, geht über ins Lyrische und zwar in sehr gewinnender Weise. Ungemein schwungvoll, geistig belebt und in glänzendem äußeren Gewand ist der Schlußsatz, in dem auch das als Hirtenweise abgewandelte Hauptthema des ersten Satzes wieder erscheint. Bei einem Neudruck müßten in der Violinstimme die beiden ersten Pizzicatoakkorde auf S. 8, zweite Zeile von unten, geändert werden. *Wilhelm Altmann*

B. VOLDAN: *op. 8 Hochzeitssuite.* Für Violine mit Klavier. Verlag: A. Neubert, Prag.

Dieser mir bisher unbekannte tschechische Tonsetzer scheint mir ein beachtenswertes Talent zu sein. Jedenfalls hat er in dieser Suite für Virtuosen glänzende Vortragsstücke geschaffen. Der erste Satz schildert sehr stimmungsvoll und feinsinnig die Eindrücke des Hochzeitstags unter Benutzung eines tschechischen, auf einen solchen bezüglichen schönen Volksliedes. Der zweite Satz, ein Stampftanz, der sehr erhebliche Ansprüche an die Doppelgrifftechnik stellt, sei zum Vortrag in Konzerten aufs wärmste empfohlen; ich

sehe in ihm ein zündendes Dakapostück. Satz drei ist eine sehr feinsinnige reizvolle Idylle, Nr. 4 eine warm empfundene, recht dankbare, verhältnismäßig nicht schwere Romanze. Der Schlußsatz, eine Burleske, scheint mir an äußerer Wirkung dem zweiten nicht nachzustehen. Auch er kann sehr gut als einzelnes Vortragsstück im Konzertsaal benutzt werden. Er trägt durchaus slawischen Charakter, wie denn überhaupt das ganze Werk den nationalen Einschlag nie verleugnet. Es ist in der melodischen Erfindung stark, oft eigenartig.

Wilhelm Altmann

GUSTAV CORDS: *Schülerkonzert für Violine und Klavier op. 47.* Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

An derartigen Werken ist kein Mangel; trotzdem wird das vorliegende sicherlich bald sich verbreiten, denn es gibt dem Schüler in allen drei Sätzen Gelegenheit, für seine Technik und seinen Vortrag eine Menge zu lernen; alles klingt gut, vor allem auch nach größerer Schwierigkeit, als tatsächlich zu bewältigen ist. Musikalisch am wertvollsten ist wohl der erste Satz.

Wilhelm Altmann

JULIUS WINKLER: *Die Technik des Geigenspiels.* 2. durchgesehene Auflage. Rikola-Verlag, Wien-Leipzig.

In Heft 1 des 15. Jahrgangs der »Musik« habe ich (S. 56) die erste Auflage dieses Buches des Wiener Geigenpädagogen aufs wärmste empfohlen. Es freut mich aufrichtig, daß es auch sonst eine so gute Aufnahme gefunden hat, daß bereits eine zweite Auflage erscheinen konnte. Kein Geiger wird dieses Werk, ohne vielseitige Anregung und Nutzen empfangen zu haben, aus der Hand legen.

Wilhelm Altmann

RICHARD GERLT: *I. Klaviersinfonie c-moll. II. Klaviersinfonie D-dur. Einleitung, Variationen und Epilog über ein Thema von Mozart für Klavier. Suite in A-dur für Klavier. Variationen und sinfonischer Epilog über ein Thema von Fr. Schubert.* Sämtlich im Molldur-Verlag, G. m. b. H., Hildesheim.

Anscheinend eine stattliche Reihe von Kompositionen, alles in allem 135 dicht bedruckte Seiten größeren Formats. Welche Fülle von Arbeit! Aber wie schade, daß es die Menge allein nicht macht. Denn weniger, *viel* weniger wäre in diesem Falle viel mehr. Alles, was an Invention und Arbeit einigermaßen wertvoll ist, könnte im zehnten Teil des obigen Ausmaßes bequem Platz finden. Allerdings fielen dann vielleicht einige der Arbeiten, wahrscheinlich die zwei Variationswerke, ganz weg. So aber entsteht ein Brei von unbekümmertem Drauflosmusizieren, mit spärlicher Invention, mit uninteressanter Rhythmik, langweiliger, von Sequenzen wimmelnder Technik, mit ziellosem, von schlimmster Sentimentalität vollgepfropftem Herumphantasieren, alles auf einer Basis der falsch verstandenen Mache der Romantiker, ohne einen Funken ihres oder eines ihnen wahlverwandten Geistes. Denn zum Komponieren gehören: die starke Persönlichkeit in der Invention, eine feste, formgewandte Hand in der Arbeit, ein ruhiger, zielbewußter Blick in der Gestaltung und zu all diesen: das Licht von oben. Es würde zu weit führen, Beweise der obigen Mängel durch näheres Eingehen auf die einzelnen Werke anzuführen, denn alles mutet an, wie die Arbeiten eines fleißigen (ach, allzu fleißigen!) Kompositionsschülers. Der Meister aber, dem die Arbeiten unterbreitet werden und der mit gestrengem Wohlwollen die Korrektur versieht, müßte wahrscheinlich das meiste davon unerbittlich streichen.

E. J. Kerntler

WALDEMAR v. BAUSSNERN: *Zwei Präludien und Fugen für Klavier.* Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, G. m. b. H., Berlin-Lichterfelde.

Zwei monumentale Klavierwerke von großartiger Architektur des bekannten Komponisten, wovon das erste »Dem Gedächtnis der Toten«, das zweite »Den Lebenden« gewidmet ist. Sie verkörpern diese Gedankenwelt in vollkommenster Weise. Das erste Präludium baut sich in freier Form auf einer Ostinatofigur des Basses auf, um mit einem feierlich ruhigen Übergang das eindrucksvoll klagende Motiv der Fuge vorzubereiten. Eine plötzliche Abweichung von der Tonart im ersten Takt des Fugenthemas (von g-moll nach es-moll), um gleich wieder in die Originaltonart zurückzukehren, bewirkt eine immerwiederkehrende, vielleicht beabsichtigte Härte in der Harmonisation dieser Stellen. Meisterhaft ist der Aufbau der Fuge mit den sich immer mehr belebenden Begleitungsfiguren. Das zweite Präludium entwickelt sich dem gedanklichen Inhalt entsprechend noch freier als das erste, verläßt aber manchmal die gotische Struktur und wirkt stellenweise etwas theatralisch. Sehr bezeichnend ist das atemlose, in schnellen Sechzehnteln dahinstürmende Fugenthema

»Der Lebenden«, das sich nach allen Regeln der Kunst auch mit einem zweiten Thema verbunden entwickelt und in einer grandiosen Steigerung das Werk beschließt.

E. J. Kerntler

WALTER NIEMANN: *Ein Bergidyll. Variationen über eine Hirtenweise für Klavier op.* 100. Verlag: N. Simrock, Berlin.

Die Hirtenweise — die vermutlich sein eigen — stattet Niemann gleich in der Exposition mit den harmonischen Prädikaten aus, die man aus seinen exotischen oder pastoralen Bildern gewohnt ist, sich einzuprägen: wie die mitklingende Sext, die Sekund oder die Non; und die chromatischen Rückungen als Bindungen in einem Duktus, der die Beziehung zum internationalen Impressionismus proklamierte, ohne Radikalismus, und mit Eigenwerten, die den Vertrauten des Klaviers und seiner Farbenwelt deutlich markieren. Solcherart gelangte viel Wechsel und Differenzierung der Koloristik in die hübsche Bilderreihe, die — als Kadenzierung sozusagen — auch einen »Bergreigen« einschließt, als Gipfelung einer phantasiereichen, akkordisch apart reizvollen Ausstattung. *Wilhelm Zinne*

WOLFGANG JACOBI: *Passacaglia und Fuge für Klavier op. 9; Suite im alten Stil für Klavier op. 10.* Verlag: Ries & Erler G. m. b. H., Berlin.

Vom selben Verfasser hörte man in einigen Berliner Kompositionsabenden schon Musik verschiedenster Art, so ein Streichquartett, ein Trio mit Klavier, Gesänge mit Klavier und Kammermusikbegleitung, Klavierwerke usw. In Druck liegt vorläufig nur obiges vor. Fast zu wenig, um davon die Art und Weise seines Schaffens zu beurteilen und doch genug, um die Wesensart seiner Musik zu erschließen. Diese besteht hauptsächlich aus zwei, heutzutage besonders wertvollen Eigenschaften: aus Ernst und Ehrlichkeit. Es ist ihm bitter Ernst um seine Musik, denn er hat was zu sagen damit. Das bezeugen schon Titel und Stil der obigen Klavierwerke, die er inhaltlich vollkommen gestaltet. Was er sagt, sagt er geradeaus, ohne viel Worte, manchmal in zu herber, selten in zu liebenswürdiger Form. Charme und Grazie sind ihm nicht ganz fremd, doch weniger geläufig. Seine logisch-musikalische Denkungsart und die Vorliebe für alte Formen stammen aus der Schule von Bach und Reger, zwei Größen, deren segensreicher Einfluß auf die zeitgenössische junge und jüngste Komponistengarde in viel umfangreicherem Maße zu wünschen wäre, als es im allgemeinen der Fall ist. Bei vorliegenden Werken von Jacobi haben wir diese Wirkung in erfreulichster Weise. Prägung der eindrucksvollen Themen, Satzkunst, Handhabung des Kontrapunkts, Gestaltung der Variationenform usw. lassen nichts zu wünschen übrig. Die im besten Sinne moderne Harmonik berührt nie die schlüpfrigen Pfade atonaler Gegenden. Der Genuß dieser Musik setzt eine musikalische Reife voraus, die beim großen Publikum nicht immer vorhanden ist, trotzdem werden obige Werke, die eine erfreuliche Bereicherung der Klavierliteratur bilden, bei Künstlern und Zuhörern, denen echte Kunst mehr bedeutet als sinnfälligen Ohrenschmaus, begeisterte Aufnahme finden. Die Passacaglia bringt eine Fülle gehaltvoller Variationen des Themas, um schließlich in die Fuge zu münden, deren thematisches Material ebenfalls aus dem Passacagliamotiv gebildet ist, das in seiner Originalgestalt sowie mit rhythmischen und metrischen Veränderungen das Werk beschließt. Von den sieben sehr charakteristischen knappen Sätzen der Suite seien die fließende Courante, das kecke Menuett und die innige Sarabande besonders hervorgehoben. *E. J. Kerntler*

FRANZ LUDWIG: *Sonate für Klavier op. 10.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig-Berlin.

Der Sondershausener Konservatoriumslehrer weist hier ein Werk vor, das man nur mit zwiespältigen Gefühlen aus der Hand legt. Dem Werk fehlt der Aufbau im großen, die Beherrschung der Form, die sich hier lediglich auf die üblichen äußeren Kennmale beschränkt, ohne in den Dienst einer aufbauenden Idee gestellt zu sein. Und dazu fehlt dem Tonsetzer die eigene Physiognomie. Stellen, die von Kirchner stammen könnten, stehen neben solchen, die ihr äußeres Vorbild bei Reger nicht verleugnen wollen. Dazwischen kommt es ihm auch gar nicht darauf an, eine abgeleierte Marschmelodie als führendes Thema aufzustellen, das in einer viertaktigen Periode glücklich einmal nach der Unterdominante moduliert. Und wenn das Marziale dann con forza kommt, so ist es nicht verwunderlich, daß eigens »quasi tromba« bemerkt ist, eine Bemerkung jener Art, über die sich Hans v. Bülow schon mit Recht so ablehnend aussprach.

Hugo Daffner

ROB. MÜLLER-HARTMANN: *Passacaglia op. 17a.* Verlag: Anton J. Benjamin, Leipzig.

Eine tüchtige Arbeit, wohl mehr für Studienzwecke als für die Öffentlichkeit bestimmt. Einige Variationen erheben sich zu wirklicher Höhe, andere muten etwas trocken an.

Martin Frey

JULIUS WEISMANN: *Sonatine zu 2 Händen op. 68.* Verlag: Steingräber, Leipzig.

Eigenart und Erfindung zeigt die G-dur-Sonatine Weismanns, doch hat er hier und da zu wenig Rücksicht auf die Spielbarkeit und Spannfähigkeit genommen; so dürfte im ersten Satze das Seitenthema, in der Reprise auch das Hauptthema mit seiner Oktavenführung, in der Romanze der Schluß und in dem reizenden Menuett, das so harmlos anfängt, der Wiederholungsteil und das Trio dem Schüler Schwierigkeiten bereiten. Der Grad der Ausführbarkeit sollte mehr dem Ideengehalte entsprechen. Der Lehrer wird in Zweifel sein, auf welcher Stufe das an sich reizvolle Werkchen einzuordnen ist. *Martin Frey*

JULIUS WEISMANN: *Drei Lieder aus dem Stundenbuch von Rainer Maria Rilke op. 82.* Verlag: Renk & Eichenherr, Freiburg i. Br.

Den beiden ersten Liedern »So bin ich nur als Kind erwacht« und »Das Dorf« gebe ich den Vorzug; namentlich das erste birgt musikalische Schönheit in sich und trägt nicht so gesuchte moderne Züge. Das dritte ist anspruchsvoller Natur. Mag sein, daß es bei sehr gutem Vortrage gewinnt. *Martin Frey*

ARTUR MICHL: *Sieben Lieder op. 1, 2, 5, 6, 7, 8, 10.* Verlag: Carl Haslinger qdm. Tobias, Wien. Schlesingersche Musikhandlung.

Es sind Skizzen und Studien eines zweifellos talentierten jungen Musikers. Noch trifft er nicht immer den Nagel auf den Kopf. »Mondscheinnacht« z. B. ist rhythmisch zu zahm für tanzende Faune. Die Texte sind nicht alle gleichwertig, das harmonische Gewand dagegen immer in bunten Farben schillernd. Die Klavierbegleitung erscheint mir hier und da zu anspruchsvoll für derartige kleine Gebilde. Wenn jedes Lied und jedes Klavierstück fernerhin eine Opuszahl für sich allein bekommt, kann es der Komponist weit bringen in der Zahl seiner Werke und Czerny bald hinter sich lassen. *Martin Frey*

E. JAQUES DALCROZE: *L'amour qui danse.* 12 chansons dans le style populaire. Verlag: Maurice Senart, Paris.

Zu zwölf eigenen Gedichten hat Dalcroze hier eine einfache Musik gemacht, wie sie etwa der Zeit der Großeltern entspricht, so daß man nach einem persönlichen Stil nicht suchen darf. Aber diese Tanzliedchen sollen eben ihrem Zweck entsprechen, zum Tanze aufgesungen werden und leicht im Ohr bleiben. Und dies erreicht Dalcroze, ohne dabei in Plattheiten oder Geschmacklosigkeiten zu verfallen. *Hugo Daffner*

SIGFRID KARG-ELERT: *Zwei Gesänge mit Orgel op. 98.* 1. Abendstern. 2. Geistlicher Dialog. Verlag: Carl Simon, Berlin.

Zwei sehr stimmungsvolle, modern empfundene, kühner harmonischer Mittel sich bedienende Gesänge. Trotz des häufigen Taktwechsels läßt die Deklamation aber sehr oft zu wünschen übrig. Die Faktur verrät den gewiegten Meister. *Martin Frey*

EMIL PETSCHNIG: *Zwei Balladen für Bariton und Klavier.* Verlag: Steingräber, Leipzig.

Warm empfundene Gesänge, doch mangelt es dem Komponisten an der für Balladenstoffe packenden und treffenden Gestaltungskunst. Intimeres gelingt ihm weit besser als Dramatisches. *Martin Frey*

H. D. BRUGER: *Alte Lautenkunst aus drei Jahrhunderten.* 2 Hefte. Verlag: N. Simrock, Berlin.

Zwei ganz vortreffliche Hefte, die mit ihren etwa 70 Lautenstücken aus der Zeit der Hoch- und Nachblüte des Lautenspiels nicht nur dem Lautenspieler fesselnde, schwierige Aufgaben in Fülle stellen, sondern auch dem Musikhistoriker bequem eine schnelle Orientierung über die bedeutendsten Lautenschulen und ihre Vertreter ermöglichen. Es sind fast alles Kostbarkeiten ersten Ranges, einige davon bereits von früher her bekannt, andere neu. Der als Kenner des Lautenspiels und seiner Geschichte längst bewährte Herausgeber hat in vorbildlicher Weise wissenschaftlichen Geist mit praktischer Brauchbarkeit zu verbinden gewußt und in erläuternden Anmerkungen auch dem Fernerstehenden einen Begriff vom Wesen dieser großen Kunst zu geben versucht. Nur sollte in Zukunft der Taktfrage größere Aufmerksamkeit geschenkt werden. Eine ganze Anzahl Stücke ist in der vorliegenden metrischen Fassung ganz unmöglich, z. B. das Innsbrucklied, das »Io non compro« von M. Cara, das »Destre amoureux« aus Attaingant. Hier läßt sich noch ein Letztes tun.

A. Schering

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

OPER

BERLIN: *Bernhard Schusters* komischer Oper »Der Dieb des Glücks« war das Los zugefallen, als Neuheit in der Staatsoper am Platz der Republik aufzutreten. Das bedeutet: ein Erscheinen des Stückes vor einem gemischten Publikum von Zweiflern und von Beifallsfreudigen. Denn es läßt sich nun einmal der Abstand zwischen den Zuschauern, die die Volksbühne stellt, und dem üblichen Premierenpublikum nicht aus der Welt schaffen. Jene lassen völlig das Harmlose auf sich wirken, wo dieses sich ablehnend verhält. Die zur Oper erst kommen, freuen sich drei Akte lang einer mit Gemüt gewürzten, mit musikalischem Anstand durchgeführten Parodie, die dem verwöhnten intellektuellen Opernbesucher nicht eingeht. Die einen sehen nur die Vorzüge, die anderen nur die Schwächen einer Oper, die ja außerhalb Berlins bereits ihre Brauchbarkeit erwiesen hat. Welches Schicksal sie, gegen Ende der Spielzeit in Berlin aufgeführt, haben wird, läßt sich kaum voraussagen. Aufgeführt wurde »Der Dieb des Glücks« durch *Kleiber*, unter starker Betonung des Burlesken. *Aravantinos* und die Mitwirkenden, an ihrer Spitze *Leo Schützendorf* und das Quartett der Erben, beteiligten sich daran.

Kleiber, *Hörth*, *Pirchan* vereinigen sich, kurz vor Toresschluß, zur Neueinstudierung von Verdis »Maskenball«. Alle drei wollen Besonderes leisten, ihre Leistungen zur Einheit summieren. Das eine gelang, das andere nicht ganz. Es wurde eine Aufführung mit starken szenischen Wucherungen und mit nicht völlig durchgebildetem Ensemble; aber, alles in allem, sehr achtungswert. Das Wesentliche gab Kleiber, der alles Rhythmische, Dynamische mit höchster Schärfe herausarbeitete. Daß er noch einiges in die Partitur hineinkomponierte, ist zwar nicht im Geiste Verdis, der dem Kapellmeister ein solches Recht nicht einräumte, aber gegenüber der außerordentlichen Eindringlichkeit, mit der gerade das Verdische Klang wurde, nicht schwerwiegend. Pirchan, sich an berühmte Muster anlehnend, aber auch aus Eigenem schöpfend, hob zwar die Wirkung der Szene, übertrieb freilich an entscheidenden Punkten. *Grosavescu* als Richard tut allerlei, um als sinnvoller Mime zu erscheinen. Aber nicht das, sondern sein immerhin echter, nur nicht ganz durchkultivierter Tenor setzte sich durch; so der Gesang *Frieda Leiders* und *Heinrich Schlusnus'*, die beide dem Ideal der von ihnen verkörperten Gestalten sehr fern sind. *Irene Eden* als Page ist kaum eine Halbheit.

Ein Wort wäre noch über *Leoš Janáčeks* »Katja Kabanowa« in der Städtischen Oper zu sagen. Wenn wir auch hier das Eigene des alten Streiters für geeinigtes, erhöhtes Volkstum erkennen, so fehlt doch das Chorische als Rückgrat der Musik, die ohne fühlbare dramatische Einschnitte dahinfließt. Dafür ist freilich auch die Handlung verantwortlich, wenigstens in der Form, in der sie sich der Musik darbietet. So konnte auch eine Aufführung von anerkennenswerter Mittelhöhe das Schicksal dieser Oper nicht wenden. *Adolf Weißmann*

BADEN-BADEN: Die diesjährigen Frühjahrs-Festspiele der *Metropolitan-Opera* standen unter dem Stern *Artur Bodanzkys*. Der erste Abend brachte Rossinis »Barbier von Sevilla« in der Originalfassung mit Beibehaltung der Secco-Rezitative am Cembalo, als dessen Meister sich *Paul Eisler* erwies. Bodanzky hatte das Werk mit einer Fülle neuer Nuancen versehen und, frei von jedem derbkomischen Einschlag, das *musikalische* Lustspiel betont. Das zweite Gastspiel bildete Mozarts »Così fan tutte«. Bodanzkys Neubearbeitung brachte dieses Werk mit einer bisher kaum erlebten Stileinheit und Stilechtheit. Mit einer Liebe und Pietät ohnegleichen war hier den Intentionen Mozarts nachgespürt worden. Auch die solistische Besetzung bestätigte das hohe künstlerische Niveau des Ensembles der Metropolitan-Opera. Es wurde von jedem einzelnen Solisten mit vollendeter Exaktheit und Übereinstimmung mit dem musikalischen Gedanken gesungen und gespielt. Man schwelgte im Wohlklang der Musik und der italienischen Sprache, die besonders in den Parlando-Rezitativen von faszinierender Wirkung war. Vorbildlicher konnte Mozart nicht gesungen werden als von: *Florence Easton* (Fiordiligi), *Elisabeth Kandt* (Dorabella), *Giuseppe de Luca* (Giuglielmo), *George Meader* (Ferrando), *Lucrecia Bori* (Despina), *Adamo Didur* (Alfonso). Stilecht, in liebenswürdigstem Rokoko, waren auch die Bühnenbilder, so daß man *Sam Thewman* einen großen Teil des Erfolges zurechnen kann. *Inge Karsten*

DORTMUND: Wir hatten hier verschiedene Gastdirigenten guter Qualität auf Anstellung, von denen Dr. *Berend* (Hagen) und *K. Schmidt-Belden* (Rostock) mit aller Anerkennung genannt seien. Ferner gastierte *Ma-*

falda Salvatini mit gutem Erfolg. *Fritz Cortolezis* dirigierte selbst sein »Verfemtes Lachen«, dessen anmutige Partitur mit bestem Gelingen verlebendigt wurde. Ein großes Verdienst unseres Stadttheaters war die Erstaufführung eines so selten gehörten Werkes wie »Die Trojaner« von Berlioz in der geschickten, einheitlichen Bearbeitung von *Emil Gerhäuser* und *Max v. Schillings*. Wenn auch nicht sehr dramatisch, steht das zweiteilige, aber auf *einen* Abend gebrachte Werk auf bemerkenswert hoher Stufe der Erfindung und Technik, die gelegentlich an Gluck und den frühen Wagner gemahnen. Die Aufführung war ausgezeichnet. *Theo Schäfer*

DUISBURG: Im Rahmen der *Händel-Woche* wurde die szenische Erstaufführung des »Julius Cäsar« im Stadttheater zum Gipfelpunkt. Die Regie hatte *Saladin Schmitt* übernommen. Er wußte Lyrisches, Dramatisches und Tänzerisches in glücklichster Harmonie und Belebung miteinander zu binden. Ein prunkvoller dekorativer Rahmen *(Johannes Schröder)*, je nach Bedarf enger oder weiter gespannt, gab dem Geschehen eine würdige Umwelt. *Paul Drachs* musikalische Leitung hielt auf lebhaften Fluß in den Rezitationen und feinste Schattierung der Arien. Unter den darstellenden Künstlern, die sämtlich Treffliches boten, spielte *Grete Siegert* als Kleopatra die höchsten Trümpfe aus. Der Beifall nahm Formen hellster Begeisterung an. *Max Voigt*

DÜSSELDORF: Daß die neue »Ring«-Inszenierung nach Einfachheit der Linienführung strebt, verdient als Positives an erster Stelle genannt zu werden. Und wenn auch nicht alles nach Wunsch geriet, so blieb doch der Gesamteindruck günstig. *Heinz Hille* als Regisseur und *Hugo Balzer* als Kapellmeister bewährten sich als tüchtige Führer. Das Experiment, das Orchester zu verdecken, hat bisher nur zu wenig glücklichen klanglichen Ergebnissen geführt. Eine besondere Freude bereitete die Aufführung der Gluckschen »Pilger von Mekka«. *Erich Orthmann*, der uns nun leider verlassen wird, zeigte hierbei von neuem seine hervorragende Fähigkeiten in der Ausdeutung alter Musik. *Carl Heinzen*

ERFURT: Die Spielzeit 1925/26 hat sich in ihrem ersten Teile besser angelassen, als sie sich nach Neujahr fortgesetzt hat. Sie begann mit einer achtenswerten »Tannhäuser«-Aufführung, die das schöne Talent des ersten Kapellmeisters *Franz Jung* bewies. »Hans Heiling« zeigte wieder den Oberspielleiter *Hans Schüler* auf dem Höhepunkt seiner Leistungsfähigkeit: berückend schöne Bühnenbilder, modern und doch in edel-romantischem Sinne, schuf er da und verstärkte ihre Wirkung durch kluge Gruppierung des Chores und prächtige Rhythmisierung der Bewegung der Erdgeister. Sehr schön auch beider Künstler Leistungen bei Strawinskijs »Nachtigall« und der »Geschichte vom Soldaten«. Gewagt das Experiment Schülers, den »Fidelio« in stilisiertem Rahmen zu bringen, und unmöglich sein Einfall, Leonore zum Schlusse *in Frauenkleidern* erscheinen zu lassen. In der Ausdeutung der Fidelio-Partitur zeigte sich, was dem rhythmisch und dirigiertechnisch hochbegabten Franz Jung noch fehlt: Eindringen in den klassischen Geist. Das Marschtempo des letzten Gefangenenchores war beängstigend. Des Spielleiters Experimente häuften sich aber in den letzten Monaten etwas *zu* sehr: Eine stilisierte »Carmen«-Inszene, bei der der Bühnenbau in allen Akten derselbe blieb, war unbedingt verfehlt; denn der Frauenchor mußte im ersten Bild singend ein Stockwerk heruntersteigen, die Schenke von Lillas Pastia wurde eine mit getupftem Rundhorizont versehene Riesenhalle, und Carmen sang ihre Einsätze im Kartenterzett aus der stolzen Höhe eines Stockwerks auf ihre consorores Frasquita und Mercedes herab. Im »Rheingold« erhielten die Riesen Riesenhauben, deren eine Fasolt glücklich verlor. Die Rheintöchter aber, schwanzflossenlos und weibergleich, schritten hinter einer die Wellen versinnbildlichenden Dekoration im Gleitschritt dahin, was freilich ein Notbehelf gegenüber den veralteten Bühnenkarren war. Walhall aber war durch Projektion wiedergegeben. Besser gelang die »Walküre« dekorativ. — Während diese Aufführungen *Franz Jung* dirigierte, der nun — zu früh für seine künstlerische Entwicklung — zum *Generalmusikdirektor* ernannt wurde, brachte Kapellmeister *Hans Kracht* Sullivans entzückenden »Mikado« sehr nett heraus. Er erwies sich jedoch den immensen Schwierigkeiten von *Bernhard Schusters* »Dieb des Glücks« keineswegs gewachsen und brachte mit überlautem Orchester das feinsinnige Werk um seine Wirkung. Vielleicht irritiert durch diesen Mißerfolg, konnte er auch Adams »Postillon von Lonjumeau« (in der Neubearbeitung durch den Leipziger Kapellmeister *Alfred Schröter*) nicht tadelfrei darbieten. Dessen Arbeit erstreckte sich auf

Kürzungen, denen ich nur zum Teil zustimmen kann, auf Regievorschriften und kleine musikalische Veränderungen, die mir unmotiviert erschienen, sowie auf sprachliche Retuschen, für die man ihm dankbar sein kann. — Unter dem Sängerpersonal der Erfurter Bühne ragt die Hochdramatische *Melba v. Hartung* hervor, die reifstes gesangliches Können mit schöner Darstellungsgabe verbindet. Sogar Humor ist ihr eigen. So schuf sie in Schusters komischer Oper mit der alten Base eine urkomische Figur. Mit besonderen Ehren sind die jugendlich-dramatische Sängerin *Gertrud Clahes*, der Heldentenor *Anton Wißmann* und der Bariton *Bruno Laaß* zu nennen. Über schöne Stimmittel verfügt der seriöse Baß *Alfred Neumann-Jüttner*, dessen Überskandieren und steife Darstellung aber noch störte. Sonst herrscht im Personal der Durchschnitt vor. *Robert Hernried*

FRANKFURT a. M.: Die Spielzeit ist zu Ende; man hat nach dem Ergebnis zu fragen. Es wurde gearbeitet, das Gesamtniveau der Repertoireaufführungen hob sich, es gab bemerkenswerte Regenerationen. Fraglos geht von *Krauß* wie von *Wallerstein* Initiative aus; echte Operninitiative zumal. Gleichwohl wird man der Erfolge nicht recht froh. Einmal, weil die problematische Situation, in der Opern heute stehen, tief in alle Interpretation hineinwirkt; dann aber auch, weil man den Forderungen jener Situation kaum entschieden nachfragte. Kein Werk wurde aufgeführt, das die Situation verbindlich bezeugt; keines auch angenommen. Die versprochene »Erwartung« von Schönberg blieb man die zweite Saison schuldig; von Strawinskij und Ravel war überhaupt nicht die Rede, und an dem schlechthin verpflichtenden Wozzek von Berg ist man vorbeigegangen, obwohl man auf das Werk gerade in Frankfurt aufmerksam geworden war. Statt dessen kündigt man eine d'Albert-Uraufführung an. Das stimmt bedenklich. Die beste Tradition der Frankfurter Oper waren ihre mutigen Programme. Will man sie preisgeben um einer Spielsicherheit willen, der man den realen Grund nicht mehr glauben kann? Sieht man nicht ein, daß das Stil- und Spielideal der Oper als einer Einheit für die Sinne allzu leicht nur heute eine Ideologie wird für das schlechte und gemäßigte Genußbedürfnis des Opernpublikums, des kunstfremdesten, das sich denken läßt? Daß dem romantischen Ideal mit so viel Können, unter dem Schein des Gelingens nachgestrebt wird, vertieft bloß die Gefahr. Die letzten wichtigen Neueinstudierungen machten das evident. Die »Salome« hat man der freilich unpraktischen Lertschen Inszene entrissen und mehr noch, man wollte sie der leise beginnenden Lächerlichkeit des neuromantischen Stimmungstheaters entreißen, in strengere Konturen spannen. Man tat es durch eine neuere Romantik, man zögerte, die beargwöhnte impressionistische Feuchtigkeit konstruktiv dranzugeben, und rahmte sie kunstgewerblich ein; desavouierte sie durch Stilisationen, die ebenso vergangen sind wie sie selbst; und freilich, was soll ein Regisseur jetzt mit der Salome anfangen, wenn er nicht aus Rußland kommt und darum die Leute ihm alles verzeihen? Tatsächlich verfällt die Salome bereits, nicht bloß der Text, der nie bestand; zu wenig ist ihr an gesicherter Formsubstanz vorgegeben, als daß die Impression tektonisch sich bestätigte; fast ist beim ersten Auftritt der Prinzessin die Spannung des unnachahmlichen Beginns dahin. Die Direktion von Krauß heftete sich an die Rhythmik, zwangsläufig um der Stilisation willen, die, banal genug, keinesfalls als Zentrum der Salome gelten kann. Oft genug überdeckten die grellen Schlagzeugakzente die Farbvaleurs. Das Straußische Tempo war da, und Frau *Gentner-Fischer* sang sehr schön. — Der Ring kam mit der »Götterdämmerung« zum Abschluß. Krauß bot darin, trotz einiger Klangexplosionen, die beste Leistung, die ich von ihm hörte: Metaphysik eines Virtuosen. Die Problematik der Regie jedoch, bereits beim Siegfried angedeutet, wurde drastisch aktuell; objektiv, nicht als persönliche Unzulänglichkeit des kultivierten Regisseurs. Der Verzicht auf den Illusionismus der Wagnerschen Zauberoper mußte den Schluß völlig verbiegen; da es keinen Walhallsaal gibt, kann er auch nicht untergehen, Gunthers Mannen sind, nach Brünnhildens diskretem Abgang, friedlich neutrale Zuschauer eines kleinen meteorologischen Spektakels, und danach demonstrieren Morgenrot und Regenbogen, daß es mit der Verneinung des Weltwillens doch nicht so gefährlich ist. Das mag als Wagner-Kritik treffen, ist ihm selber aber nicht zuzumuten; im Werk wirkt die Katastrophenlosigkeit katastrophal. — Solistisch entschied den Erfolg die exzeptionelle Brünnhilde der Frau *Sutter-Kottlàr*.
Theodor Wiesengrund-Adorno

HALLE: Mussorgskijs »Boris Godunoff«, Berlioz' »Beatrice und Benedikt«, Puccinis »Gianni Schicchi«, Mozarts »Don Juan« und

»Palestrina« von Hans Pfitzner kamen in guter Verfassung heraus, ohne jedoch eine starke Zugkraft zu entwickeln. Persönlichkeiten von Ruf üben eine größere Anziehungskraft aus. Beweis: *Maria Ivogün* als Ighino und *Karl Erb* als Palestrina erzielten ein volles Haus, ebenso *Theodor Scheidl* als Boris. Dabei verfügen wir jetzt noch über einige ausgezeichnete Kräfte, die auch an größeren Theatern mit Ehren bestehen würden. In einigen Fächern freilich experimentiert der Leiter unserer Oper, *Erich Band*, mehr als gut ist. Sorgenvoll blicken wir in die Zukunft. Was wird die nächste Spielzeit bringen? Es sind reichlich viel Anfänger im Ensemble. *Martin Frey*

KOTTBUS: Höhepunkte der Saison waren zweifellos die Aufführungen von Franckensteins »Li-Tai-Pe« und *Monleones* »Zapfenstreich«, der hier seine *deutsche Uraufführung* erlebte. »Li-Tai-Pe« wurde unter der musikalischen Leitung *Paul Prills* gegeben, der als alter Fachmann sich mit besonderer Wärme in die schwierige Partitur hineingearbeitet hatte und es verstand, ausgezeichnete Klangwirkungen aus dem Orchester herauszuholen. Mit gleicher Liebe fand sich der junge Kapellmeister *Altmann* mit Monleones »Zapfenstreich« ab; es gelang ihm, das Werk mit dem unbedingt notwendigen südländischen Schmiß herauszustellen. *Grete Steinbrück* bot in Spiel und Gesang eine Leistung aus einem Guß. Aber auch die Darbietungen *Willy Wörles* und *Josef Rührs* standen nicht zurück.

Bruno Hippel

LEIPZIG: Für die Leipziger Oper war der Juni ein außerordentlich wichtiger, für die weitere Geschichte des Institutes vielleicht entscheidender Monat. Der unermüdlich am Wiederaufbau des Institutes arbeitende *Gustav Brecher* hatte im Laufe dieses Monats gewissermaßen alles auf eine Karte gesetzt, als er eine großangelegte *Richard Strauß-Woche* veranstaltete und zu ihr auch den Meister selbst einlud. Es lag Brecher wohl daran, einmal in großem Stil Rechenschaft abzulegen von der mit ungewöhnlicher Sorgfalt und nimmermüdem Fleiß betriebenen Kleinarbeit, die er am Spielplan des Institutes geleistet hat. Wenn eine Reihe von Neueinstudierungen sich fast auf zwei Jahre verteilt, so kommt dem Besucher der Oper kaum recht ins Bewußtsein, welche Gesamtarbeit damit zu schaffen war. Anders, wenn dann auf einmal im Laufe einer Woche sechs Vorstellungen herausgebracht werden, die durchweg ein Niveau einhalten, das man im besten Sinne des Wortes als festlich bezeichnen kann. *Richard Strauß* selbst hat wohl kaum hoffen können, hier in Leipzig eine solche, für ihn ungemein freudige Überraschung zu erleben. Nun wurden ihm hier an sechs Tagen Aufführungen der »Feuersnot«, »Salome«, »Elektra« und »Ariadne«, des »Rosenkavalier« und des »Intermezzo« dargeboten, wie er sie besser kaum an einer anderen deutschen Bühne wird sehen können. Der in Leipzig mit ungewöhnlicher Herzlichkeit aufgenommene und allabendlich gefeierte Komponist hat dann auch Gelegenheit genommen, in der Öffentlichkeit seine begeisterte Anerkennung über das in Leipzig Geleistete auszusprechen. An den Leipziger Musikfreunden aber ist es, Strauß selbst zu danken für die tätige Mitwirkung, die er bei der Strauß-Woche geleistet hat. An drei Abenden hatte man den hohen Genuß, ihn selbst am Dirigentenpult der Leipziger Oper als Interpreten seiner Werke bewundern zu können. Man erlebte unter ihm eine von leidenschaftlichem Temperament durchglühte Wiedergabe der »Salome«, ein in liebenswürdigster Behaglichkeit schwelgendes »Intermezzo« und einen von geistvollen Improvisationen sprühenden »Rosenkavalier«. Brecher leitete die Aufführungen der »Feuersnot«, der »Ariadne« und »Elektra«, von welchen Abenden insbesondere die »Elektra«-Aufführung einen unvergeßlich tiefen Eindruck hinterließ. Bei dieser Strauß-Woche zeigte sich denn auch, daß die Arbeit Brechers am Ensemble, sowohl was die Ausbildung des einmal vorhandenen Materials, als auch die Verpflichtung neuer Kräfte anbetrifft, im ganzen eine sehr glückliche gewesen ist. Besonders das im Ensemble der Leipziger Oper vertretene weibliche Stimmaterial ist jetzt auf einer gleichmäßigen Höhe, wie sie nur wenige deutsche Bühnen aufzuweisen haben werden. Soll man einzelner Leistungen besonders gedenken, so wäre da zunächst das virtuose Können des Orchesters und sein im neugebauten Orchesterraum prachtvoll gesättigter Klang hervorzuheben, weiterhin die Leistungen von *Maria Janowska* (Salome, Komponist in »Ariadne«, Christine, Diemut), *Fanny Cleve* (Chrysothemis und Ariadne), *Melanie Kurt* (Elektra), *Cläre Schultheß* (Zerbinetta und Sophie), *Rudolf Bockelmann* (Jochanaan und Orest) und *Max Spilker* (Kunrad). — Als praktische Folge der Strauß-Woche ist zu verzeichnen, daß in Leipzig jetzt mit aller Energie an dem Zustandekommen einer Leipziger Opernge-

meinde gearbeitet wird, die eine Reihe opferfreudiger Bürger vereinigen und der Oper jährlich einen gewissen Fonds zur Verfügung stellen soll, aus dem besondere Aufwendungen der Oper (Inszenierung und Zuschüsse zu den Gagen prominenter Sänger) gezahlt werden sollen. *Adolf Aber*

LONDON: Neues bot die »International Opera Season« auch dieses Jahr nicht, aber viel Schönes. Figaro (auf deutsch) und Don Giovanni (auf italienisch) mit *Lotte Lehmann*, *Elisabeth Schumann*, *Frieda Leider* und *Fritz Krauß* hinterließen unvergeßliche Eindrücke. In den »Meistersingern« spürte man die erfahrene Hand des jedes Detail nicht minder als die große Linie beherrschenden Kapellmeisters, die Hand *Bruno Walters*, der auch in dieser Saison den deutschen Aufführungen eine seltene Weihe verlieh. *Schaljapin* feierte persönliche Erfolge im »Barbier« und in Boitos »Mefistofele«, der einzigen Quasi-Novität der Saison. Der Höhepunkt der französischen und italienischen »Stagioni« wurde mit Ravels »Heure Espagnole« und Puccinis »Gianni Schichi« erreicht. *Fanny Heldy* aus Paris, und *Alfred Maguenat* waren beide als Darsteller und Sänger unübertrefflich. *Badini* war ein phantasievoller »Schichi«; schade war nur, daß das (dem Falstaff keck entnommene) Liebespaar seine Lyrik gar zu ernst nahm: ob Puccini diese Stellen als Selbstironie gemeint hat, weiß ich nicht, vielleicht nicht — sie eignen sich aber so vortrefflich zur Persiflage (die selbstverständlich nur mit Maß ausgeführt und nicht ins Burleske gezogen werden darf), daß kein Darsteller sich diese Gelegenheit entgehen lassen sollte, seinen Sinn für feinen Humor zu zeigen. Allerdings sind Opernsänger, die über eine so nuancenreiche Kunst verfügen, nicht gerade Legion.

Es ist zu begrüßen, daß *Diaghileffs Russisches Ballett* sich endlich wieder in einem seiner kunstwürdigen Theater sehen und hören ließ. Alles in allem genommen, gehört es zu den interessantesten Kundgebungen moderner Kunst, und da die Oper sich mit Althergebrachtem zufrieden gibt, ist es ein Genuß, die Errungenschaften der zeitgenössischen Musik in dieser verfeinerten und innerhalb ihrer Grenzen vollkommenen Form zu verfolgen und kennenzulernen. Die musikalische Leitung liegt dem jungen, begabten *Eugen Goossens* ob. Das Orchester ist dieses Jahr auf der Höhe seiner Aufgabe und zeigte dies sogleich mit der bedeutendsten Novität der Saison, Strawinskijs »Noces«. Neu ist es allerdings nicht, denn es wurde 1917 geschrieben und ist den Parisern längst bekannt. Für diejenigen, die Strawinskijs »Frühlingsweihe« kennen, ist es kaum eine Überraschung, erscheint es doch wie eine knappere, aber verfeinerte Fassung des älteren Werkes, allerdings mit einem scheinbar geringen, aber in Wirklichkeit bedeutenden Unterschiede: dem Orchester ist ein gemischter Chor und Sologesang beigefügt, die mit ihm zusammen die Hauptmomente der Choreographie unterstützen und untermalen. Die Konsequenzen dieser Neuerung sind kaum zu übersehen. Dient die Form heute dem Tanze, so scheint es mir nicht ausgeschlossen, daß sie morgen zur Trägerin einer rein ästhetischen Opernpantomime würde, deren auf der Bühne mimisch sich kundgebenden Affekte ihren vokalen und instrumentalen Ausdruck in den Orchesterraum verlegten. Man stelle sich nur einen »Tristan und Isolde« vor, in dem die schönsten Gestalten die Rollen spielten, ohne das Gesicht durch die Anstrengung des Singens zu verunstalten, während die edelsten und musikalisch vollkommensten Stimmen aus dem Orchester zu uns emporstiegen! In den »Noces« ist das Orchester noch durch vier Flügel bereichert, die in diesem Falle — *Poulenc, Auric, Rieti und Dukelsky* spielten. Nach Strawinskijscher Art werden sie lediglich als klangvolle Schlaginstrumente behandelt, die im letzten Bild eine besonders reizvolle Rolle als tönende Glocken spielen. Der Kontrast zwischen diesen bald murmelnden, bald sich in volltönigem Gesang ablösenden oder sich verwebenden, bald in jähen Naturlauten aufschreienden Stimmen mit dem heftigen, oft negermäßigen Rhythmus der Schlaginstrumente und den pentatonischen Themenfragmenten des übrigen Orchesters ist ein höchst eigenartiger. Mag man über die rein musikalische Erfindung denken, wie man will, daß es sich hier um eine merkwürdig eindrucksvolle, technisch unzweifelhaft vollendete Kunst handelt, die das Raffiniert-Primitive der Bühnenbilder in erschöpfendster Weise zum Ausdruck bringt, daran ist nicht zu zweifeln. Primitivität, Gottergebenheit, jene russische Ergebenheit des dem geheimnisvollen, unabwendbaren Schreiten des Geschickes machtlos gegenüberstehenden Menschen, kommen in der Darstellung und der Musik in prägnantester Weise zum Ausdruck: eine bedeutende Kunst, die imstande ist, uns solche Momente zu vermitteln.

L. Dunton Green

KONZERT

ERFURT: Die um Erfurts Musikleben hochverdienten musikalischen Gesellschaften, der *Musikverein* und der *Sollersche Musikverein*, sehen dem Ende ihres Bestehens entgegen. So weit hat es die Finanznot gebracht. Nur je ein Orchesterkonzert konnten sie in dieser Spielzeit veranstalten. Im Musikverein dirigierte als Gast der tüchtige *Julius Maurer* Brahms' Vierte, sowie Braunfels' »Neues Federspiel«. Der Sollersche Verein brachte in einem mäßigen Konzert Georg Schumanns Ouvertüre »Lebensfreude« zur Aufführung. Die Stadt ist in Anbetracht der Finanznot in die Bresche gesprungen und hat unter der Leitung des hochbegabten, wenn auch noch keineswegs reifen *Franz Jung* eine Reihe von Sinfoniekonzerten veranstaltet, die neben klassischen Werken u. a. die schönen Violinkonzerte von Hans Pfitzner und Max Trapp, das fadenscheinige Cellokonzert d'Alberts, Ernst Tochs rein äußerlich, aber raffiniert wirksam konstruierte »Chinesische Flöte«, Strawinskijs, die heterogensten Stile vermengende Pulcinella-Suite und Hindemiths Konzert für Orchester op. 38 brachte. Das letztere wurde vom Publikum abgelehnt. Die Solisten dieser städtischen Konzerte sind nur zu loben: der ernste, männliche Pianist *Walter Rehberg*, die famose Kölner Geigerin *Riele Queling*, der in Erfurt mit Recht beliebte *Gustav Havemann*, der kraftgenialische *Edwin Fischer*, die Sängerin *Maria Olszewska;* von heimischen, sehr tüchtigen und aufstrebenden Kräften die Sängerin *Gertrud Clahes*, der Cellist *August Link* und der Konzertmeister *Otto Klinge*. Die beiden letzteren haben mit *Walter Hansmann* und dem Geiger *Otto Brand* das *Erfurter Streichquartett* gegründet, das nach anfänglichen Schwierigkeiten sehr erstarkte und nun einen beachtenswerten Faktor des Erfurter Konzertlebens bildet. Es brachte u. a. *Georg Winklers* atonales Streichquartett, ein noch recht schulmäßig, aber nicht ohne Talent gemachtes Werk, zur *Uraufführung* und bot Kurt Thomas' neues Klaviertrio und Hugo Wolfs im Streichquartettsatz nur mäßig wirkende »Italienische Serenade«. Überaus feinsinnig musizierte das *Wendling-Quartett*, während *Licco Amar* mit seinen Getreuen Pfitzners sprödes cis-moll-Quartett und Alfredo Casellas »Concerto für Streichquartett« bot, ein sehr talentiertes, aber recht zerfahrenes Werk. Das Zusammenspiel war hierin besser als in einem Schubert-Quartett; *Paul Hindemiths* warmer Bratschenklang ist mit hohem Lobe zu erwähnen. — *Furtwängler* mit dem Gewandhausorchester war gefeierter Gast, desgleichen *Hugo Rüdel* mit dem Domchor und (m. E. nicht so berechtigt) *Serge Jaroff* mit seinen Donkosaken. Hervorragend wirkt der *Erfurter Männergesangverein* unter Leitung *Wilhelm Rinkens'*. Es ist schier unglaublich, in wie kurzer Zeit dieser alle Liedertafelei ausgerottet und seine Sänger zu hohen Kunstaufgaben geschult hat. Chorwerke des 15.—17. Jahrhunderts erklangen im ersten Konzert dieses Vereines, eine »Musica sacra« mit Liszts Missa in c bildete das zweite, und interessante moderne Chöre von Erwin Lendvai, Bruno Stürmer und Heinrich Caspar Schmid zierten das dritte. In diesem gab's überdies noch die *Uraufführungen* dreier Gesangsballaden von *Wilhelm Rinkens* und einer Klavierballade von *Willy Eickemeyer*. Von den konzertierenden Pianisten sei an erster Stelle der famose, hochmusikalische *Paul Schramm* genannt, sodann die Erfurter *Anatol v. Roessel* und *Oscar Springfeld*, ferner der prächtige *Walter Gieseking*, der Busonis unkindliche Sonatine »ad usum infantis« spielte, der kraftvolle *Ludwig Kaiser* und der tiefangelegte *Conrad Ansorge*, der seine Cellosonate, ein vornehmes, aber recht pessimistisches Tongebilde, mit der begabten, aber unfertigen Cellistin *Carola Hanke* spielte, von Sängern *Maria Basca*, *Cläre v. Conta*, *Ellinor v. Schenk* und *Olga Emde-Gensel*, die an einem modernen Liederabend Gesänge von E. Faltis, Arthur Perleberg, Gustav Lewin und Egon Wellesz bot, sowie *Bruno Laaß*. Sehr schöne Leistungen vollbrachte der *Dr. Engelbrechtsche Madrigalchor* unter *Richard Wetz*, bedeutende Fortschritte hat die *Bach-Gemeinde* unter *Walter Hansmann* gemacht. (Bachs Bauern- und Kaffeekantate.) *Vasa Přihodas* äußerlich-virtuoses Geigenspiel zog viel Leute an, aber wenig Menschen. — Erwähnt werden muß noch ein Vortrag des Musikschriftstellers *Heinrich Strobel* »Zurück zur Tonalität?«, veranstaltet vom *Verein für Kunst und Kunstgewerbe*. Der Titel versprach mehr, als der Vortragende hielt. Er ging nicht auf das Wesen des Problems ein — die von ihm gestellte Frage ist freilich unlösbar, da Prophezeien ein übles Geschäft ist — sondern begnügte sich damit, in ziemlich ungeordneter Weise die Tondichter zu nennen, deren Schaffen die heutige Entwicklung nach und nach gezeitigt hat, nicht ohne dabei falsche theoretische Behauptungen aufzustellen. Zum Schluß er-

klärte der Vortragende, es gebe eigentlich keine atonale Musik, weil jede Melodie, aus dem Zusammenhang genommen, tonal deutbar sei. Er bewies so seinen Hörern, daß er das Problem der Atonalität nicht verstanden hat, obwohl er selbst zu den Aposteln der also bezeichneten Richtung gehört.

Robert Hernried

EUTIN: Eine nicht ganz einfache, großzügige Aufgabe hatte sich anläßlich der 100. Wiederkehr von Webers Todestag seine Geburtsstadt Eutin gestellt: im Verlauf eines fünftägigen Festes ein möglichst umfassendes Bild der Gesamtpersönlichkeit des Tondichters zu vermitteln. Diesem Zweck diente vorbereitend eine schlichte Feier am Todestag selbst mit zu Herzen gehenden Gedenkworten Professors *Hofmeier*-Eutin. Ein einfaches Spiel des Lübecker Dichters *Havemann* feierte Weber in der symbolischen Erscheinung seiner Tonwerke. Das eigentliche Fest umfaßte in reichhaltigem Programm Kammermusikwerke (op. 48, für Klarinette und Klavier, und op. 63, für Klavier, Flöte, Violoncello), Lieder (gesungen von *Else Hofmeier-Olimart*), Männerchöre, in fein abgetöntem Vortrag unter der Stabführung Chormeisters *Dahl* vermittelt, eine Morgenfeier in der Kirche (Missa G-dur) und das Festkonzert, das die Begeisterung bei der Kantate »Kampf und Sieg« zur Höhe führte. Eine virtuose Leistung war *Glas*' Wiedergabe des Konzertstückes f-moll op. 79 und *Martin Ehrichs* plastische Herausarbeitung der Lysiart-Arie. Zu erwähnen bleibt noch der Vortrag von *Fritz Stein*-Kiel über »Weber und die musikalische Romantik«, sowie die von *Georg Hartmann*-Kiel lebendig-inszenierte Aufführung der »Preziosa« in der Bearbeitung seiner Hand. Das *Kieler Städt. Orchester* machte sich um die Wiedergabe der Freischütz- und Euryanthe-Ouvertüre verdient. Der Verlauf des Festes, für Eutin selbst wie für Prof. Hofmeier, den Dirigenten, ehrenvoll, war eine Huldigung an den Weberschen Genius von nahezu zehntausend Personen, deren Auswirkung sich hoffentlich fruchtbringend gestaltet.

Walther Eggert

FRANKFURT a. M.: *Hermann Scherchen* veranstaltete zu wohltätigem Zweck im Rahmen des Frankfurter Tonkünstlerbundes zwei Festkonzerte, die ungemein stark besucht waren. Ihnen gebührt mehr noch als das lokale Interesse, das ihnen wurde: abseits einer Tradition, die ernste Fragen nach dem aktuellen Recht geistlicher Musik nicht aufkommen läßt, führten sie unmittelbar in die Problematik sakraler Kompositionen dieser Zeit sowohl wie neubelebter, die vergangen sind. Die Unmittelbarkeit gerade und Freiheit von historischen Bildungsideologien, die ihnen dabei eignete, ließ die Historizität des Gegenstandsbereiches plastisch hervortreten.
Den Beginn machte die Rappresentazione di anima e di corpo des *Emilio Cavalieri*; historisch vertraut als eines der ersten Werke, die entschieden dem stile rappresentativo zuzählen; stumm jedoch als Gebilde und dem Leben nicht zu beschwören. Die Stummheit ist nicht als Langeweile zu verstehen; ihr wich die Aufführung klug aus, und weit eher wäre vom archaistischen Vergnügen zu reden; das jedoch ist vom gleichen Stamme. Die vollendete Fremdheit des Werkes genießen wir allenfalls an ihm. Was daran traditional sein mochte — also etwa die Chorsätze, die an den bereits akkordischen Madrigalstil des ausgehenden 16. Jahrhunderts anknüpfen, trifft uns mit Reiz und einiger Frische; sein Neues dagegen, der Grund seines Ruhmes, die rezitativischen Deklamationen, erreicht uns nicht. Zwar mag die Zeit anderes als Gehalt eines Werkes herausstellen, als wodurch das Werk zu seiner Zeit wirkte. Dies andere aber ist in der Rappresentazione heute ihr Vergangensein selbst. Während der gläubige Zug, der einmal das Ritual der allegorischen Handlung mit der bestätigten Hoffnung in ihr binden mochte, getilgt ist, bleiben die Formen, die er bewegte, starr übrig und zerfallen vor Kritik. Was der späten Renaissancemusik als letzte ästhetische Umhüllung des schwindenden Gemeindegesanges angehört, erklingt nun als leeres Spiel; der Ort seines Bezuges hat sich verhüllt; Musik, die Antwort war, hat sich zur Frage gewandelt. Was aber personal ist darin, scheint derart gefesselt an die allegorische Intention, so unfrei als redende Musik, daß Trauer allein daraus sich mitteilt; Trauer wohl, die dem Ursprung der Oper zugehört; die aber dem oratorischen Beginn sichtbar heute widerstreitet. So klärte die entschlossene Aufführung die Erkenntnis, ohne daß sie den Grund erreichen durfte, auf dem das entstehende Werk in Einheit konkret ruhte. Sie war entschlossen in der Tat: durch expressive Akzentuierung sowohl wie durch Drängung. Die Notwendigkeit indessen, so zu verfahren, machte die objektive Unmöglichkeit der Aufführung evident. Heute wäre die Rappresentazione unverwandelt unerträglich; die Ver-

wandlung löst sie auf. Interpretation zeigt den faktischen Zerfall an.

Es folgte eine Cembalotoccata des älteren Scarlatti, von *Alice Ehlers* trefflich gespielt; dann die Bach-Fantasie und Fuge von Reger, die, auch technisch, so durchaus unter dem Niveau des Meisters liegt, daß selbst *Günther Ramin* sie nicht zu retten vermochte. Den Beschluß machten vier anachronistisch schöne Graduale von Bruckner, die dem a cappella-Chor 1923 unter Scherchen besonders gut gelangen.

Das zweite Konzert nahm seinen Stoff aus der Gegenwart. Ihr anzugehören möchte *Heinrich Kaminski* gerne verzichten. In seinem Magnificat geht es überaus sakral zu, ohne daß es doch gelänge, von der Wirklichkeit einer ecclesia orans zu überzeugen, die dies Gebilde zumindest nicht trägt. Ein Privater vielmehr teilt seine religiösen Erlebnisse mit — wahrhaft nur eben religiöse Erlebnisse — und sucht seiner Privatheit objektive Dignität zu erzwingen, indem er sie mit den Mitteln vergangener musikalischer Objektivität faßt. In freier Setzung läßt sich keine Objektivität zeugen. Die Mittel werden von der Seele, die sich selbst ausspricht, aus ihrer Objektivität herausgesprengt; deren schlechter Schein nur bewahrt; und wenn, wie *Heinrich Jalowetz* scharfhörig herausstellte, die konstruktive Polyphonie Kaminskis weit eher harmonische Tendenzen vielstimmig umschreibt als real konstruiert, so gibt das mehr als bloß technischen Aufschluß. Umgekehrt lähmt der objektivistische Vorsatz die Freiheit der subjektiven Phantasie, die gefordert wäre und die man Kaminski, nach der kühnen und nachhaltigen Stelle, wo die Solostimme eintritt, gewiß zutrauen sollte. Ernster und aufrichtiger Wille ist dem Werk nicht zu bestreiten. Aber es verfehlt die Wahrheit, indem es die Wahrheit unmittelbar anredet. — Weniger ernst mit der geistlichen Musik meint es *Arthur Honegger* und kommt mit dem Unernst der Wahrheit vergleichsweise näher; nicht gerade durch sein Verdienst. Sein roi David säkularisiert ohne viel Umstände das Oratorium und macht Gebrauchsmusik daraus; wo jenes über sich hinausgriff, Gott zu nahen, entsinkt diese sich selber, den Menschen zu gefallen; wo jenes als realem Zweck der Liturgie sich fügte, könnte man hier leicht die rhythmische Gymnastik als imaginären vermuten. Es erklingt deutlicher die chinesische Flöte als Harfe und Psalter, denen damit doch einiger Respekt gezollt wird. Schade nur, daß auch die Zeit der chinesischen Flöten bereits wieder so lange verging und daß das gemäßigte Kunstgewerbe, das sie tönen, nicht legitimiert ist zur adäquaten Depravation sakraler Musik, die banaler nur gerät. Schade auch, daß der roi David so bodenlos leichtsinnig und unkontrolliert hinkomponiert ist. Für gutes Kunstgewerbe stecken Einfälle genug darin. Das Publikum war äußerst dankbar.

Man muß geistliche Musik hören, um zu erfahren, daß es keine mehr gibt. Man muß sie so gut hören wie unter Scherchen, um die Art ihres Verfalls im Material zu begreifen. Ihre unverlorenen Gehalte wird man anderswo suchen. *Theodor Wiesengrund-Adorno*

GRAZ: Das hiesige Opernorchester, das zugleich die philharmonischen Konzerte bestreitet, wird auch nach Schließung der Oper als städtisches Orchester dem Kunstleben erhalten bleiben. Von den Sinfoniekonzerten ist besonders das vorletzte erwähnenswert, das drei Neuheiten brachte, die »Aufklänge« von *Hausegger*, ein in zarter Schönheit verklingendes Stück, die »Sinfonische Nachtmusik« von *Marx*, ein Meisterstück an prunkender Farbigkeit und die »Variationen über ein Bach-Thema« von *Grabner*, der sich von hypermodernen Exkursionen nicht immer fernhält. Die ersten beiden Nummern wurden von *Auderieth*, die letzte von *Hermann v. Schmeidel* als Gast dirigiert, ebenfalls ein Grazer, wie die aufgeführten Komponisten, so daß man von einem erfolgreichen Grazer-Abend sprechen kann. Den Charakter der Sensation nahm das letzte Sinfoniekonzert an, das *Clemens Krauß*, vor wenigen Jahren noch Grazer Opernchef, leitete. Alle Plätze ausverkauft, endloser Jubel, ein Abend des Erlebnisses, der als örtliche Neuheit »Pulcinella« von Strawinskij, ein Wunderding an rhythmischer Charakterisierungskunst, brachte.

Die Kammermusik war erfolgreich durch das *Kroemer-Trio* vertreten, das besonders *Juons* op. 39 prächtig spielte, ebenso wie *Chlodwig Resberger* und *Magdalena Pregel* in einem »modernen Bratschenabend« mit hübschen Neuheiten aufwarteten: der F-dur-Sonate des Amerikaners *York Bowen*, einem harmonisch klaren Werk, der Sonate op. 41 von *Otto Siegl*, einem harmonisch unklaren Werk, und *Egon Kornauths* cis-moll-Sonate, deren feine Melodik angenehm auffiel. — Daß zwei Säulen des heimischen Musiklebens, der *Männergesangverein* und der *Singverein*, das Jubiläum ihres 80. und 60. Geburtstages durch Fest-

konzerte mit schönen Programmen feierten, darf ebenfalls nicht unerwähnt bleiben.

Otto Hödel

KIEL: Die traditionell regen Beziehungen kulturellen Güteraustausches zwischen Kiel und dem skandinavischen Norden und der Besuch des vorjährigen deutschen Tonkünstlerfestes in Kiel durch führende schwedische Musiker haben dem *Schwedischen Musikfest* den Boden bereitet. Die künstlerische und organisatorische Vorbereitung und Leitung lag in den bewährten Händen von *Fritz Stein.* Wenn man noch unter dem frischen Eindruck des Chemnitzer Tonkünstlerfestes steht mit der Diskrepanz seiner Richtungen und Erscheinungen, so wirkt der hier in zwei Orchesterkonzerten, je einem Kirchen- und Kammermusikkonzert, gebotene Querschnitt durch die zeitgenössische schwedische Musik beruhigend einheitlich. Unschwer läßt sich als ein gemeinsamer Grundzug aller Kompositionsgattungen eine romantisch gefühlsmäßige Einstellung erkennen. Sie ist geistig bedingt durch den schwedischen Volkscharakter (dessen Exponenten tiefe Schwermut und tolle Ausgelassenheit sind); und sie ist sachlich begründet durch die durchgängig nahen inneren Beziehungen der Kunst- zur naiven Volksmusik in Schweden. Die alle überkommenen musikalischen Grundbegriffe erschütternden Kämpfe um die neuesten Stilprinzipien haben die schwedische Musik noch nicht betroffen. Man schreibt freudig tonal. In Form, Klang und Ausdruck ist die deutsche romantische und nachromantische Schule noch bestimmend. Tiefere und tragische Konflikte traten in dem ganzen Programm nicht in Erscheinung. Ganz bezeichnend sagte *Kurt Atterberg* bei einer Ansprache: man solle die schwedische Musik unkompliziert und freudig genießen wie den schönen Gesang eines Vogels im Walde.

Gerade seine 2. Sinfonie in F-dur war aber das beste und repräsentativste Werk. In der Anlage und Durchführung groß empfunden, klar aufgebaut, fesselt sie bei durchaus persönlicher Haltung durch den starken musikalischen Gehalt der Themen und die Logik ihrer Verarbeitung nicht weniger als durch glänzende Instrumentierung. Ein Te Deum von *Olsson* für gemischten Chor, Orgel, Streichorchester und Harfe und ein Requiem von *Lindberg* für Chor, Soli, Orgel und Orchester nähern sich den Texten nur gefühlsmäßig. Orgelmusik war mit kleineren Werken von *Sjögren* und *Vretblad* nicht sehr vorteilhaft vertreten. Ein Violinkonzert von *Natanael Berg* und ein Klavierkonzert von *Wiklund* stellten keine neuen Aufgaben. Eine elegische Suite für Streichorchester von *Ture Rangström* verriet subtiles Klangempfinden. Seine drei Orchesterlieder (Alt) »Notturno« sind sehr gesanglich gesetzt und hervorragend instrumentiert. Vornehme Kammermusik in Satz und Klang waren die Streichquartette von *Stenhammar* op. 35, *Melchers* op. 17, *Rosenberg* op. 23, dieser als einziger atonale Grenzgebiete streifend. Ein Scherzo-Fugato von *Kallstenius* hat keine besonderen Eigenwerte. Unter acht Liederkomponisten schienen, soweit das aus je nur einem Lied zu erkennen war, *Lilja*, *Liljefors* und *Haquinius* die typischsten zu sein. Begeisterte Aufnahme fanden schwedische Volkslieder, bearbeitet für a cappella-Chor, sowie zwei unmittelbar auf Volksmusik sich stützende Werke für großes Orchester: *Westbergs* Suite über schwedische Volksweisen und *Alfvèns* Rhapsodie Midsommervaka.

Außer Atterberg, Lindberg, Wiklund, Westberg, Rangström und anderen waren als ausübende Künstler nach Kiel gekommen: Das *Kjellström-Quartett*, *Wilhelmi* (Geige), *Vretblad* (Orgel), *Greta Södermann* (Sopran), *Kerstin Thorborg* (Alt). Atterberg zeigte sich mehrfach als vorzüglicher Dirigent. Zusammen mit dem *Kieler Städt. Orchester* und *Oratoriumverein* unter Fritz Stein verhalfen sie dem Feste zu schönstem Erfolg. *Paul Becker*

LEIPZIG: Die Spielzeit des Gewandhauses hatte im Juni noch eine kleine Fortsetzung in einem Sonderkonzert, das im Gewandhaus während der Richard Strauß-Woche unter Leitung des Komponisten stattfand. *Richard Strauß* als Interpreten seiner Werke am Dirigentenpult zu erleben, ist stets ein Ereignis von besonders starker Eindruckskraft. Die Spielfolge des Abends enthielt zunächst die Sinfonia domestica, danach die Suite »Bürger als Edelmann« und als krönenden Abschluß »Tod und Verklärung«. Strauß war an dem Abend, dem Vorabend seines 62. Geburtstages in herrlichster Spenderlaune und riß das Orchester zu einer virtuosen Höchstleistung hin. Kein Wunder, daß die Kundgebungen für ihn am Schluß des Konzertes kein Ende nehmen wollten. — Ein weiteres Ereignis des Leipziger Konzertlebens im Juni bedeutete das erste *Arbeiter-Händel-Fest*, das man in Leipzig beging und das sich über drei Tage erstreckte. Durch Arbeiter-Sängerchöre kamen Händels

Oratorien »Samson« und »Herakles« zu stilgerechter Wiedergabe. Ein Kammermusikkonzert mit einleitendem Vortrag von *Arnold Schering*-Halle und eine Festaufführung der Leipziger Oper von Händels »Tamerlan« ergänzten die Veranstaltungen des Festes, das für seine Leiter *(Barnet Licht* und *Otto Didam)* einen schönen künstlerischen Erfolg bedeutete.

Adolf Aber

LÜBECK: Hier fand die erste Tagung des *Internationalen musikwissenschaftlichen Kongresses* seit dem Weltkrieg unter dem Vorsitz des Präsidenten der »Union musicologique« Dr. *Scheurleer*-Haag statt. Die geschäftlichen Verhandlungen hatten das Ergebnis, daß man von einem Wiederaufbau der Internationalen Musik-Gesellschaft, die beim Ausbruch des Kriegs einging, absehen wird. An ihre Stelle wird die 1919 gegründete *Union musicologique* treten. Ihre nächste Aufgabe wird es sein, die musikwissenschaftlichen Organisationen zum Beitritt zu veranlassen, so daß ein Bund der nationalen Musikgesellschaften mit übernationaler Spitze zustande kommt. Leider hatte der mit Spannung erwartete ausländische Redner, Prof. *Pirro*-Paris, abgesagt, so daß sein nicht gerade gehaltvoller Vortrag über die »Ziele und Aufgaben der Union musicologique« verlesen werden mußte. Sehr fesselnd und lebendig, auf eigene Forschungen gestützt, sprach dann Prof. *Stahl*-Lübeck über »Lübecks Bedeutung für die Musikgeschichte«. Seine Ausführungen wurden wirksam illustriert durch zwei Konzertveranstaltungen, die den Lübecker Komponisten des 17. Jahrhunderts gewidmet waren. Ein Kirchenkonzert in der Marienkirche brachte Werke der beiden Lübeckischen Orgel- und Kantatenmeister *Franz Tunder* und *Dietrich Buxtehude*. Außer Orgelwerken beider Komponisten, von Prof. *Sittard*-Hamburg meisterhaft vorgetragen, gelangte von Tunder die Choralkantate »Ein' feste Burg«, von Buxtehude die Kantate »Ihr lieben Christen freut euch nun« zur Aufführung durch die *Vereinigung für kirchlichen Chorgesang* (Leitung *Karl Lichtwark*) und Mitglieder des städtischen Orchesters. Ein Kammerkonzert mit Suiten und Triosonaten von Buxtehude, den Lübecker Ratsmusikern Nikolaus Bleger und Nathanael Schnittelbach und den mit der Lübecker Musikgeschichte durch mehr oder minder enge Beziehungen verknüpften Meistern des 17. Jahrhunderts: Johann Theile, Nikolaus Adam Strungk und Jan Adam Reinken gab ein anschauliches Bild alter Kammermusik, wie sie nach dem Dreißigjährigen Krieg in den Musikzentren des deutschen Nordens, Hamburg und Lübeck, lebendig war.

Fritz Jung

MÜHLHEIM (Ruhr): Die Reihe der Musikfeste im Ruhrgebiet beendete die rührige Stadt Mühlheim unter starkem Zuzug auch von auswärts mit einem »Niederrheinischen Mozart-Fest«. *Paul Scheinpflug*, der das Zepter führte, streifte im Verlauf von drei Konzerten das Schaffen Mozarts auf orchestralem, kammermusikalischen und vokalen Gebiet. Die D-dur-Serenade (Nr. 9) und Kleine Nachtmusik in G-dur leiteten die Feierstunden gewinnend ein, zumal das *Städtische Orchester Duisburgs* bestens in Form war und die feinen Arabesken der melodiösen Sprache sauber präsentierte. Scheinpflug, der die Stimmen der dialogisierenden Instrumente plastisch zu machen verstand, fand auch in der Es- und A-dur-Sinfonie den rechten Deklamationsstil, mochte gleich bei der Tempidifferenzierung mancherlei aus persönlichem Empfinden quellen. Ein Sondergenuß wurde die Wiedergabe der B-dur-Serenade für dreizehn Blasinstrumente durch Kammermusiker des Duisburger Orchesters. Der Maurerischen Trauermusik folgte am letzten Abend noch die Krönungsmesse in C-dur. Die Herauskehrung der festlichen Momente des Werkes entsprach italienischem Empfinden und machte dem Studieneifer der *Mühlheimer Städtischen Chorvereinigung* alle Ehre. Solistische Helfer waren *Gisela Derpsch, Ilse Möller-Gerlach, Ventur Singer* und *Alfred Paulus. Joseph Szigeti* (Budapest), der die Violinkonzerte in G- und D-dur vorführte, stand ebenbürtig neben der vielgerühmten Mozart-Sängerin *Maria Ivogün*, die zwei Weisen mit Orchesterbegleitung (Il re pastore, Bei diesen schönen Augen), mehrere Lieder und zwei Arien aus der »Entführung« und dem »Schauspieldirektor« vorbildlich zu Gehör brachte. Die begleitenden Partien hatten Szigeti, *Leberecht Goedecke* (Virtuose auf der Baßgeige) und Scheinpflug in untadeliger Auslegung übernommen. Szigeti, der noch die Violin-Sonate in B-dur spielte, gab dem jungen Pianisten *Heinz Eccarius* Gelegenheit, seine feinkultivierte Technik erfolgreich ins Treffen zu führen. Das *Grevesmühl-Quartett* bereicherte das Festprogramm durch die treffliche Ziselierung des Klarinetten-Quintetts mit *Karl Ritter* (Duisburg) am Bläserpult.

Max Voigt

✶ ZEITGESCHICHTE ✶

NEUE OPERN

J. L. Emborg hat eine neue heitere Oper vollendet »Das goldene Geheimnis« (oder »Der lustige Ferdinand«). Text von *Anton Rudolph* (Karlsruhe).

OPERNSPIELPLAN

BRAUNSCHWEIG: *Landestheater.* Der Spielplan der Oper für 1926/27 verzeichnet als *Uraufführungen:* »König Porus« von Händel (in der Bearbeitung von Hans Dütschke) und die zweiaktige Ballettoper »Das Echo von Wilhelmstal« von Franz Mikorey. An bemerkenswerten *Erstaufführungen* sind vorgesehen: Verdis »Macht des Schicksals«; Puccinis »Turandot«; Janáčeks »Jenufa«; Busonis »Arlecchino«; Rimskij-Korssakoffs »Scheherezade« (szenisch); Weills »Protagonist«; Hans Sommers »Saint Foix«.

BUDAPEST: Die Oper erwarb *Eugen Zadors* neue einaktige lyrische Oper »Die Insel der Toten« zur *Uraufführung.* Die Handlung gruppiert sich um die Gestalt Arnold Böcklins. Der Verfasser des Textbuches ist *Carl Georg Zwerenz.*

GERA: Das Reußische Theater hat die Oper »Ein kurzes Leben« von *Manuel de Falla* zur alleinigen *Uraufführung* für die nächste Spielzeit angenommen.

HALLE a. d. S.: Für 1926/27 sind als *Erstaufführungen* vorgesehen: Händel »Acis und Galatea«; Busoni »Turandot«; Hindemith »Cardillac«; Verdi »Falstaff«.

HANNOVER: *J. G. Mraczeks* neue Oper »Dürers Bild« (Text von Arthur Ostermann nach der Novelle »Der Wiesenzaun« von Ginzkey) ist vom *Opernhaus* zur *Uraufführung* erworben worden.

NEUYORK: Für die kommende Saison sind in der Metropolitan-Opera drei deutsche Opern in Aussicht genommen: »Fidelio«, »Zauberflöte«, »Rosenkavalier«, die in deutscher Sprache gesungen werden.

SCHWERIN: Die dreiaktige Oper »Sündflut« von *Robert Alfred Kirchner* wurde vom *Mecklenburgischen Landestheater* zur *Uraufführung* erworben.

WEIMAR: Das *Nationaltheater* nahm *Hermann Wunschs* Kammerspiel »Bianca« zur *Uraufführung* in der nächsten Spielzeit an.

KONZERTE

BERLIN: *Hermann Wunsch* plant für 1926/27 einen *Bruckner-Zyklus.* Im Rahmen dieser Veranstaltungen sollen die neun Sinfonien und das »Te Deum« zur Aufführung gelangen. — Die 5. Sinfonie von *Hermann Wunsch* wurde von *Wilhelm Furtwängler* zur *Uraufführung* in der kommenden Saison erworben.

GERA: *Hermann Ambrosius'* Klavierkonzert Es-dur op. 51 wurde von *H. Laber* zur *Uraufführung* im 2. Sinfoniekonzert der Reußischen Kapelle angenommen.

LÜBECK: Anläßlich der 700-Jahrfeier der Reichsfreiheit Lübecks brachte die *Vereinigung für kirchlichen Chorgesang* in einem Konzert, in dem *Günther Ramin* an der durch Buxtehude historisch gewordenen Orgel der Marienkirche saß, das einzige größere a cappella-Werk, das von Buxtehude erhalten ist, eine fünfstimmige Missa brevis in zwei Sätzen, zur *Uraufführung.* Das Werk, das sich durch feine kontrapunktische Arbeit auszeichnet, wurde von Prof. *Stahl* (Lübeck) nach der Originalpartitur in der Universitätsbibliothek von Upsala für die Aufführung eingerichtet.

ZEITZ: Im Rahmen einer *Wilhelm Berger-Feier* kamen die Hauptwerke des Meisters: seine 2. Sinfonie in h-moll, die beiden Chorwerke »Gesang der Geister« und »Totentanz« für gemischten Chor, sowie eine Anzahl seiner a cappella-Kompositionen unter Leitung des Dirigenten *Barth* zur Aufführung.

* * *

Händels »Salomo« wird in der von *Karl Straube* besorgten Einrichtung in kommender Konzertzeit in mehr als zehn Städten zur Aufführung kommen.

Emil Bohnke ist als Nachfolger von Oskar Fried vom *Berliner Sinfonie-Orchester* als ständiger Dirigent verpflichtet worden. Emil Bohnke wird außer den ständigen Konzerten im Laufe der Saison einen Zyklus von zehn großen Sinfonie-Konzerten leiten.

Von *Georg Kießig* gelangte beim Musikfest zu *Sondershausen* durch Professor *Corbach* die dreisätzige Nachtmusik für Orchester, in *Leipzig* durch die *Gewandhausbläser-Vereinigung* das Bläserquintett op. 38 zur *Uraufführung.*

TAGESCHRONIK

Staatliches Seminar für Musikerziehung. An der *Hochschule für Musik, Berlin,* ist mit Be-

ginn des Sommersemesters ein besonderes Seminar für Musikerziehung eingerichtet worden. Das Seminar ist nur Vollstudierenden der Hochschule für Musik zugänglich. Die Unterrichtsfächer umfassen neben dem Hauptfach und den Pflichtfächern wie: Theorie, Musikgeschichte, Gehörbildung, Musikästhetik usw. die pädagogischen Fächer: Geschichte der Musikerziehung, Gegenwartsfragen der Musikerziehung, Vortragslehre, Methodik und Unterrichtsliteratur, Psychologie und experimentelle Pädagogik. Außerdem haben die Seminaristen Gelegenheit, auf jedem Gebiet der Musik Schüler jeder Entwicklungsstufe selbst zu unterrichten. An dem Seminar unterrichten die Professoren Schünemann, Kreutzer, Weißenborn, Klingler und die Herren Jahn, Tetzel, Goetsch, Frl. Prof. Pfeffer sowie die übrigen Mitglieder des Kollegiums.

In Berlin hat sich unter dem Vorsitz von Professor *Gustav Leithäuser* eine »*Gesellschaft für Akustik und Phonetik e. V.*« gegründet. Sie will Führer und Förderer in allen technischen Fragen sein, die die Kunst angehen, vor allem auf dem Gebiet der Tonwiedergabe. (Rundfunk, Sprechmaschine, sprechender Film usw.) Bisher wurden zwei Abende veranstaltet, der erste mit dem Thema: »Wie weit ist im Rundfunk eine künstlerische Wiedergabe möglich?« Am zweiten Abend sprachen Musiker von Ruf (Walter Kirchhoff, Andreas Weißgerber u. a.) über das Thema: »Meine Erfahrungen vor Trichter und Mikrophon«. Von den weiteren Zielen der Gesellschaft seien genannt: 1. Regelmäßige Veranstaltungen künstlerischer und wissenschaftlicher Art im Rahmen der bisher erfolgten. 2. Herausgabe einer Zeitschrift. 3. Errichtung einer Bibliothek, eines Archivs und einer akustischen Mustersammlung. 4. Aufnahme von Platten für Mitglieder, die seltene Kammermusikstücke wiedergeben, deren besonderer Stil den Vertrieb auf dem Markt nicht zuläßt. 5. Stellungnahme zu allen neuen Erfindungen und Erkenntnissen auf dem Gebiet der mechanischen Tonwiedergabe. Dem Vorstand gehören an: Gustav Leithäuser, Guido Bagier, Friedrich Cassel, Max v. Schillings, Arnold Schönberg, Franz Schreker. Die Geschäftsstelle befindet sich Berlin W 9, Bellevuestr. 14.

Der *Verband Deutscher Musikkritiker* hat im Anschluß an das Deutsche Tonkünstlerfest in Chemnitz seine 11. Hauptversammlung abgehalten, die einen sehr anregenden und fruchtbaren Verlauf nahm. Anschließend an einen Vortrag des ersten Vorsitzenden Prof. Dr. Hermann Springer (Berlin) »Zur Ethik und Technik der musikkritischen Arbeit« wurden zwei *Entschließungen* gefaßt, die auch die breitere Öffentlichkeit interessieren dürften. Sie lauten: 1. »Die Hauptversammlung des V. D. M. *mißbilligt die Besprechung von Generalproben*, gleichviel ob es sich um Werk, Aufführung oder um äußere Vorkommnisse handelt, und erwartet von den Mitgliedern, daß sie etwaigen Wünschen der Hauptschriftleitungen oder der Verlage entgegentreten.« — 2. »Die Hauptversammlung des V. D. M. ist der Ansicht, daß die Verbreitung musikkritischer Äußerungen durch *Korrespondenzbureaus* nicht dem Sinne der Kritik entspricht. Es ist daher darauf hinzuwirken, daß die Redaktionen bei wichtigen musikalischen Ereignissen sich einer individuellen, sachkundigen Berichterstattung bedienen.«

Die 29. Hauptversammlung des *Ev. Kirchengesangvereins* für Deutschland fand am 8. bis 10. Juni in *Stettin* statt, besucht aus allen Teilen des Reiches. »*Kirchenlied und Kultus*« war der Grundgedanke der Tagung. *Renatus Hupfeld* (Rostock) hielt dazu den Vortrag. Eine kirchliche Einleitungsfeier brachte gleichsam als Schulbeispiel eine neuartige Liturgie, aufgebaut über dem Choral »Jesu, meine Freude«. Der Schloßorganist *Ulrich Hildebrandt* hatte die zwischen den Choralstrophen eingeschobenen Bibelworte so vertont, daß sie psalmodieartig und doch dem neuzeitigen Musikempfinden durchaus Rechnung tragend von einem allerdings stimmbegabten und -geschulten Geistlichen am Altar gesungen wurden. Jeder Satz über einem charakteristischen Motiv; und alle fünf zusammengehalten von dem Motiv der ersten Choralzeile. Den Beschluß der Tagung machte eine großzügige Aufführung von Ulrich Hildebrandts markiger und feuriger »Reformationskantate« durch den *Stettiner Musikverein* unter *Robert Wiemann.*

* * *

Die Abgeordnetenversammlung der *Internationalen Gesellschaft für neue Musik* beschloß, die bereits im vorigen Jahre an die Versammlung gerichtete Einladung, das *Musikfest 1927 in Frankfurt a. M.* abzuhalten, anzunehmen.

Einen *Bruckner-Einführungskursus* veranstaltete in den letzten Monaten *Fritz Müller-Rehrmann* in *München.* Es wurden hierbei alle neun Sinfonien des Meisters in geschlossener Folge stilistisch und thematisch erläutert und in den verfügbaren vierhändigen Bearbei-

tungen für ein bis zwei Klaviere von Fritz Müller-Rehrmann und seiner Gattin zum Vortrag gebracht. Zum Teil erfolgte die Wiedergabe aus den Manuskriptbearbeitungen für zwei Klaviere von Karl Grunsky, die demnächst bei C. F. Peters, Leipzig, erscheinen.

Willi Möllendorff, der Vorkämpfer für das Vierteltonsystem (in *nicht*-atonaler Verwendung) hielt einen Vortrag am *bichromatischen Harmonium*, mit dem er zum erstenmal 1917 in Wien vor die Öffentlichkeit trat, kürzlich auch in *Gießen* (Universität) und in *Mannheim* (Ges. für neue Musik), überall mit Erfolg.

Die allgemeine Überzeugung, daß es mit der *veralteten Organisation des italienischen Opernwesens* nicht so weitergehen kann, der der Aufsatz »Die italienischen Opernkrisen« im Juniheft dieser Zeitschrift zusammenfassenden Ausdruck verlieh, hat mehrere erfreuliche Initiativen gezeitigt. In *Rom* hat, wie schon kurz erwähnt, die Regierung darauf verzichtet, dreißig Millionen an den Neubau einer Nationaloper zu verschwenden, und hat das Teatro Costanzi gekauft, um es in einen gemischten staatlich-städtischen Betrieb zu nehmen. Als nur künstlerisch interessierter Leiter wird Pietro Mascagni genannt. In *Turin* hat der Großindustrielle Roberto Gualino, der Aufsichtsratspräsident des großen italienischen Kunstseidekonzerns, Snia Viscosa, die Mittel zur Verfügung gestellt, um das Teatro Scribe städtischerseits anzukaufen, umzubauen und in eigenen Betrieb zu nehmen. In *Neapel* hat der fascistische Oberkommissar für Campanien Castelli die Senatoren und Abgeordneten zu sich beschieden, um die Frage des San-Carlo-Theaters zu besprechen. Auch hier ist das Ergebnis staatlich-städtischer Betrieb mit grundsätzlichem Ausschluß des privaten Unternehmertums. Einschließlich Mailands ginge also das Problem in vier Großstädten der Lösung entgegen. *Maximilian Claar*

* * *

Durch Professor *Saal* wurde in Stuttgart vor einem Kreis von Musikfreunden ein von Regierungsbaumeister *Theodor Hiller* erfundenes und gebautes neues Streichinstrument, eine »*Viola Nova*« vorgeführt, das die bekannten Mängel der Bratsche beseitigen und dieser als Konzertinstrument eine größere Bedeutung zusichern will. Das ungefähr um ein Viertel größere Format der neuen Bratsche ist in ein celloartiges Instrument mit Stock umgewandelt, das die Grifftechnik der Bratsche mit dem Cellostrich vereinigt und gleich dem Cello bis in die höchsten Lagen leicht spielbar ist.

Berlin beabsichtigt, anläßlich des 100jährigen Todestages Beethovens ein *Beethoven-Denkmal* zu errichten, für das als Standort der Bülowplatz vor dem Hause der Volksbühne in Aussicht genommen ist.

Der italienische Staat hat das Geburtshaus *Donizettis* in Bergamo zum Nationaleigentum Italiens erworben.

Der *Haslingersche Musikverlag in Wien* konnte unlängst das Fest seines *100jährigen Bestehens* feiern. Namen wie Beethoven, Schubert, Lanner, Strauß (Vater und Sohn) sind mit dem bedeutenden Musikhaus verknüpft.

* * *

Der Staatspräsident verlieh dem an der Württ. Hochschule für Musik in Stuttgart als Lehrer für Orgelspiel tätigen *Hermann Keller* den *Professorentitel*.

Die schwedische Akademie der Musik in Stockholm hat *Max Fiedler* zum Mitglied ernannt.

Zum *Generaldirektor der österreichischen Bundestheater* wurde der bisherige Breslauer Generalkonsul *Franz Schneiderhan* bestellt, der sich zur Übernahme dieses Amtes bereit erklärt hat.

Peter Schmitz (Meiningen) wurde als Generalmusikdirektor nach *Dessau* als Nachfolger Hoeßlins berufen; *Johannes Tralow* als Oberspielleiter an das Staatstheater in *Kassel*; *Walter Volbach* in der gleichen Eigenschaft an die Oper des *Danziger* Stadttheaters; *Hans Strohbach* als Bühnenbildner und Oberregisseur (neben Felix Dahn) an die *Kölner* Oper.

Als erste Kapellmeister wurden verpflichtet *Wilhelm Freund* an das *Hamburger* Stadttheater; *Friedrich Weißmann* an das Landestheater in *Königsberg i. Pr.*; *Hermann Stange* an das Stadttheater in *Kiel*.

Josef Turnau ist ein *Lehrauftrag für Regiekunst und Inszenierung* an der philosophischen Fakultät der *Universität Breslau* erteilt worden.

C. Holtschneider (Dortmund) wurde vom Ministerium für Kunst, Wissenschaft und Volksbildung zum *staatlichen Musikberater* für den Regierungsbezirk *Arnsberg* ernannt.

Wilhelm Guttmann erhielt einen Ruf als Gesanglehrer an die *Staatl. Akademie für Kirchenmusik in Berlin-Charlottenburg*; ebenso *Erwin Bodky* als Dozent für Klavierspiel.

Fritz Busch wurde eingeladen, im nächsten Winter eine Reihe von Konzerten in *Barcelona* und *Leningrad* zu dirigieren.

Ferdinand Wagner (Karlsruhe) wird, einer Einladung des *Stockholmer Konzertvereins* folgend, eine Anzahl Konzerte als Gast dirigieren.

Der *Danziger Lehrer-Gesangverein* wählte *Richard Hagel* einstimmig zu seinem ersten Chormeister.

Otto Bogner (Frankfurt a. M.) wurde als städtischer Konzertmeister und erster Solocellist nach *Aachen* verpflichtet.

AUS DEM VERLAG

Das im Juliheft auf Seite 768/69 besprochene Werk von Rudolf Schwartz »Die natürliche Gesangstechnik« (C. F. Kahnt, 1922) ist inzwischen in den Verlag *Ernst Bisping*, Münster i. W., übergegangen.

TODESNACHRICHTEN

AACHEN: Der weit über die Grenzen seiner Vaterstadt bekannte und geschätzte Musiklehrer und Chorleiter *Hubert Mai* ist 65jährig verstorben. Mai ist auch als Komponist hervorgetreten.

BASEL: Mit *Hermann Suter*, dem hervorragenden Leiter des Basler Musiklebens, der am 22. Juni völlig unerwartet an den Folgen einer Nierenerkrankung im Alter von 56 Jahren starb, ist eine Künstlerpersönlichkeit großen Formats und ein Mensch von ungewöhnlichem Ernst der Lebens- und Kunstauffassung dahingegangen. Sein hohes Ansehen als Dirigent begründete der Verstorbene beim deutschen Tonkünstlerfest des Jahres 1903 in Basel durch die mustergültige Bewältigung des Musikalischen, und sein großzügiges, allen Strömungen und Stilarten gerecht werdendes Wirken als Leiter der Allgemeinen Musikgesellschaft, des Gesangvereins und der Basler Liedertafel ließ Basel mit in die vorderste Reihe der kontinentalen Musikstädte treten. Neben vielgesungenen Liedern für alle Chorgattungen schuf Suter in seinen Streichquartetten, der kernigen Sinfonie, dem Violinkonzert, zwei Festspielmusiken und vor allem in seinen »Laudi« Werke von bleibender Bedeutung, die nicht nur ein souveränes Können, sondern vor allem auch ein reiches, in sich gekehrtes, aber stets vornehmes Innenleben offenbarten. Für seinen engeren Wirkungskreis wie für das gesamte Musikleben der Schweiz bedeutet sein früher Hinschied schweren Verlust. *Gebhard Reiner*

BERLIN: Der Geigenvirtuose und -pädagoge Professor *Florian Zajic* ist im Alter von 73 Jahren gestorben.

Einer der populärsten Militärmusiker aus der kaiserlichen Zeit, der seine Volkstümlichkeit auch in dem nachrevolutionären Berlin behalten hatte, Obermusikmeister *Przywarski* verschied mit 67 Jahren.

BERLIN-ZEHLENDORF: *Richard Sternfeld* ist am 21. Juni gestorben. Geboren in Königsberg am 15. Oktober 1858, in Berlin Privatdozent für Geschichte, a. o. Professor, Geheimer Regierungsrat, war er in seinem Hauptamt Geschichtsforscher, dessen Schriften und Vorlesungen dem staufischen Zeitalter, zuletzt der nationalen Einigung Italiens galten. Aus tief innerem Bedürfnis wandte er sich daneben der Musik zu. Er schrieb eine Oper »Der arme Heinrich«, Stücke für Cello und Lieder. Die so verschiedenartige und geteilte Arbeit des Geschichtsforschers und Musikers hat ihm vielleicht volle äußere akademische Erfolge versagt, aber um so mehr innere Befriedigung gegeben. Im Mittelpunkt seines Lebens und Schaffens stand der Gedanke von Bayreuth, in dessen Dienst er völlig aufging. In zahlreichen Schriften und Vorträgen wirkte er mit fortreißender Begeisterung für die heilige deutsche Kunst, zu der er sich frei und selbständig in seiner Studentenzeit durchgerungen hatte. Ausgezeichnetes Partiturspiel verlieh seinen Vorträgen, die ihn auf weiten Reisen durch ganz Deutschland, im Kriege auch an die Front führten, eigenes Gepräge, indem er in eindrucksvollster Weise den Zuhörern Dichtung und Musik der Wagnerschen Werke gleich nahe brachte. Bei der Erweiterung von Richard Wagners »Gesammelten Schriften« zur Gesamtausgabe ward ihm vom Hause Wahnfried der ehrenvolle Auftrag, im 12. und 16. Bande die bisher beiseite gelassenen kleineren Aufsätze herauszugeben und zu erläutern. In seinen vielen Abhandlungen schrieb er immer streng wissenschaftlich, sachlich und erschöpfend, anschaulich und fesselnd, aber auch als rücksichtsloser Kritiker, der mit seiner Überzeugung niemals zurückhielt. Er bekannte sich zu Richard Wagner zu einer Zeit, wo gelehrte Kreise solche Bestrebungen noch ablehnten und verdachten, wo wahrer Bekennermut notwendig war. Die Festspiele besuchte er seit 1884 regelmäßig, zuletzt als geehrter und willkommener Gast in Wahnfried, wo ihm Dank und Anerkennung für seine rastlose und opferfrohe Tätigkeit zuteil ward. Mit wahrem Glücksgefühl begrüßte er 1925 den Wiederbeginn der Festspiele. Sternfelds werbende Kraft für die Bayreuther Sache ist sehr hoch einzuschätzen. Er war die Seele des akademischen Wagner-Vereins in Berlin, wo er in ungezählten Vorträgen die Jugend zu Richard Wagner heranbildete. Die außergewöhnlich

tätige Stettiner R. Wagner-Gedächtnisstiftung verdankt seiner dauernden Mitwirkung den größten Teil ihrer Erfolge. Die »Musik« verliert in ihm einen ihrer treuesten Mitarbeiter: was er im Laufe der Jahre in ihren Blättern niederlegte, würde ein umfangreiches Buch anfüllen. Ehre seinem Andenken, weil er in seltener vorbildlicher Treue und selbstloser Hingabe mit seiner ganzen Persönlichkeit für die deutsche Meisterkunst immer und überall sich einsetzte! *Wolfgang Golther*

HIRSCHBERG i. B.: Der Altmeister der Prager Geigenschule *Anton Bennewitz* verschied im Alter von 93 Jahren. Er war lange Jahre Direktor des Prager Konservatoriums.

MOSKAU: Hier starb *Gregor Catoire* (geb. 1869), einer der bedeutendsten russischen Musiktheoretiker, sowie Komponist neurussischer Richtung. Catoire war als Kompositionslehrer im staatl. Moskauer Konservatorium tätig.

MÜNCHEN: Im Alter von 73 Jahren verschied der ordentliche Professor an der Akademie für Tonkunst *Berthold Kellermann*. Mit ihm ist einer der ausgeprägtesten Charakterköpfe des musikalischen München dahingegangen. Er war ein Schüler Liszts und seit 1878 auch mit Wagner verbunden, dessen Kinder er unterrichtete. In Berlin war er in den Jahren 1875—1878 als Lehrer des Klavierspiels an Kullaks Akademie und am Sternschen Konservatorium tätig. Von 1882 an wirkte er an der Münchener Akademie.

WIEN: Kammersängerin *Elisa Elizza* ist an den Folgen einer Operation gestorben.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet nach Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54, Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 9, Link-Straße 16, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Tommasini, Vincenzo: Paesaggi Toscani. Rapsodia su temi popolari. Ricordi, Milano.
Weingartner, Felix: op. 71 Sinfonie Nr. 5 (c). Simrock, Berlin.

b) Kammermusik

Abbiate, Louis: Sonate (h) p. Viol. et Piano. Hayet, Paris.
Antoni, Fritz u. Wilhelm: Klingend Spiel. Allerlei alte Tanz- und Bläserstücklein, auch von Streichern auszuführen, 4st. Bärenreiter-Verl., Augsburg.
Dietrich, Oskar: Suite (g) f. Flöte (Geige) u. Klav. Doblinger, Wien.
Bernard, R.: Poème p. Viol. et Piano. Hayet, Paris.
Pereira, Elpidio: Sonate p. Viol. et Piano. Hayet, Paris.
Weigl, Karl: op. 20 Streichquartett. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Abbiate, Louis: 4e Sonate p. Piano. Hayet, Paris.
— Concerto italien (A) p. Piano et Orch. Derselbe Verlag.
Albert, Heinrich: Musik f. konzertierende Gitarre. Heft 4. Zimmermann, Leipzig.
Blanchet, E. R.: 64 Préludes. Etude contrapuntique de technique transcendante p. Piano. Eschig, Paris.
Borthiewich, Serge: op. 31 Russische Weisen und Tänze f. Pfte. zu 4 Händen. Rahter, Leipzig.
Butting, Max: op. 28 Fantasie f. Pfte. Univers.-Edit., Wien.
Dietrich, Oskar: Lavendel-Fuge; Rhapsodie (es) f. Klav. Doblinger, Wien.
Dukelsky, Vladimir: Concerto (C) p. Piano et Orch. Heugel, Paris.
Falla, Manuel de: Fantasia baetica f. Pfte. Schott, Mainz.
Feuer, Jonas: Jesajah. Konzertfantasie (g) f. Viol. u. Pfte. Edition Vienna, Wien.
Gretschaninoff, A.: op. 99 Im Grünen. Klav.-Stücke, auch 4hd. Schott, Mainz.
Groß, Wilhelm: op. 20 II. Tanz-Suite f. Pfte. Univers.-Edit., Wien.
Hennessy, Swan: Deux Morceaux p. Saxophon Alto et Piano. Eschig, Paris.
Janáček, Leoš: Auf verwachsenem Pfade. Kleine Komposit. f. Pfte. Hudebni Matice, Prag.
Letorey, Pierre: Cinq Pièces dans le style ancien p. Piano. Le magazin musical, Paris.
Lindner, Gustav: Lyrische Suite f. Pfte. Wrede, Berlin.
Marsick, M. P.: Exercices nouveaux de mécanisme Euréka p. Viol. Leduc, Paris.
Petyrek, Felix: Suite über den Namen Szegoe (Der Klavierübung IV. Teil). Univers.-Edit., Wien.

Raasted, N. O.: op. 46 24 Orgelchoräle. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Reutter, Hermann: op. 7 Fantasia apocaliptica; op. 15 Variationen über das Bachsche Chorallied »Komm süßer Tod«. Schott, Mainz.
Rotter, Kurt: Spiel mar oans auf! Salzburg. Bauerntänze f. Git. od. Pfte. Deutscher Verl. f. Jugend u. Volk, Wien.
Tscherepnin, A.: op. 38 14 Esquirses sur les images d'un alphabet russe p. Piano. Univers.-Edit., Wien.
Wagner, Josef: op. 1 Sonatine f. Pfte. Hainauer, Breslau.
Wiener, Jean: Sonate p. Piano. Eschig, Paris.
Zilcher, Hermann: op. 22 Klage. Konzertstück f. Viol. u. kl. Orch. Part. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Händel, G. F.: König Porus. Oper bearb. v. Prof. Dr. Hans Dütschke. Berlin-Eichkamp, Dütschke.
Milhaud, Darius: Les Malheurs d'Orphée. Paroles d'Armand Lunel. Heugel, Paris.
Rechnitzer-Möller, Henning: op. 46 Die Krone. Raabe & Plothow, Berlin.
Schjelderup, Gerhard: Sturmvögel. Musikdrama. Schjelderup, Benediktbeuern.

b) Sonstige Gesangsmusik

Bezold, Gustav v.: op. 12 Drei Lieder; op. 13 Drei Lieder; op. 33 Vier Lieder f. Ges. u. Pfte. Banger, Würzburg.
Chemin-Petit, Hans (Potsdam): Drei Gesänge m. Begl. v. Kammerorch; noch ungedruckt.
Broechin, Ernst: op. 20 De Früelig zündt sis Ampeli an. Ein- u. zweist. Kinderlieder. Hug, Leipzig.
Collet, Henri: Sept chansons populaires de Burgos. Heugel, Paris.
Eisler, Hans: op. 5 Palmström. (Studien über Zwölftonreihen) f. eine Sprechst., Fl., Klarin., Viol. (auch Viola) u. Vcell. Univers.-Edit., Wien.
Haas, Joseph: Fünf Franziskus-Lieder f. Singst. m. Org.-Begl. Volksver.-Verl., M.-Gladbach.
Hahn, Rob.: op. 3 Drei schles. Volkslieder f. gem. Chor; op. 4 Vier schles. Volkslieder f. Frauenchor. Gœrlich, Breslau.
Heß, Ludwig: op. 80 Eichendorff-Musikanten. 12 Lieder f. 1-, 2- und mehrst. Chor m. u. ohne Instr.-Begl. oder f. 2 Blst. Vieweg, Berlin.
Jirak, K. B.: op. 4 Lyrisches Intermezzo. Zyklus von 5 Liedern f. höh. St. m. Orch. od. Klav. Hudebni Matice, Prag.
Josten, Werner: Fünf Lieder f. Ges. m. Pfte. Univers.-Edit., Wien.
La Liberté, Alfred: Recueil de chants populaires du Canada. Eschig, Paris.
Lang, Walter: op. 14 Sechs Lieder f. Ges. m. Pfte. Hug, Leipzig.
Lemacher, Heinr.: op. 33 Vom heiligen Strom, Gesänge um den Rhein 4—8st. Volksver.-Verl.. M.-Gladbach.
Lendvai, Erwin: op. 37 Monumenta Gradualia. Collectio carminum sacrorum ad 3—16 voces aequales et inaequales. Schott, Mainz.
Lenz, Julius: Drei deutsche Gesänge f. Ges. m. Pfte. Kastl, Köln.
Manén, Joan: Vier katalanische Volkslieder f. Ges. m. Pfte. Univers.-Edit., Wien.
Marx, H.: op. 5 Festgesänge f. gem. Chor. Oppenheimer, Hameln.
Mendelssohn, Arnold: 16 kirchl. Lieder u. Motetten f. 3st. Knaben- od. Frauenchor. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Pfitzner, Paul: op. 43 Drei Lieder f. gem. Chor. Klemm, Dresden.
Ropartz, J. Guy: Enseignement du solfège. Leduc, Paris.
Rotter, Kurt: Sing mar oans! Salzburg. Volksweisen, Jodler ... Deutscher Verl. f. Jugend u. Volk, Wien.
Rüdinger, Gottfried: op. 66 25 alte Weihnachtslieder aus dem Volke von Oberbayern, Tirol u. Land Salzburg f. gem. Chor bearb. Hieber, München.
Schlensog, Martin: Serenata im Walde zu singen, f. Chor, 3 Viol. u. Vcell. Bärenreiter-Verl., Augsburg.
Steinberg, Maximilian: op. 15 Das Mädchen u. der Wanderer f. Ges. m. Pfte. Bessel, Leipzig.
Trunk, Richard: op. 56 Vier Männerchöre (Viktor v. Scheffel). Tonger, Köln.
Vollerthun, Georg: op. 17 Schöne Agnete. Ballade f. mittl. Frauenst.; op. 19 Zweiter Liederkreis Agnes Miegel f. mittl. St. u. Pfte. Zimmermann, Leipzig.
Wetchy, Othmar: Vier Lieder f. mittl. St. u. Pfte. Doblinger, Wien.
Zubeldia, E. de: Six mélodies populaires espagnoles. Eschig, Paris.

III. BÜCHER

Der Bär. Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf das Jahr 1926.
Deutsch, Otto Erich: Die Originalausgaben von Schuberts Goethe-Liedern. Ein musikbibliogr. Versuch. Heck, Wien.
Eberhardt, Goby: Erinnerungen an bedeutende Männer unserer Epoche. Quitzow, Lübeck.
Hain, Karl: Ein musikal. Palimpsest. Kanisiusdruckerei, Freiburg i. d. Schweiz.
Hefele, Friedrich: Die Vorfahren Karl Maria v. Webers. C. F. Müller, Karlsruhe.
Kahl, Willi: Herbart als Musiker. Beyer & Söhne, Langensalza.
Musikjahrbuch, Berliner, hrsg. v. Arnold Ebel. Jg. 1. Verlagsanstalt deutscher Tonkünstler, Berlin.
Schnoor, Hans: Musik der germanischen Völker im 19. u. 20. Jahrhundert. Hirt, Breslau.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 9, Link-Straße 16
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

EIN UNBEKANNTER ENTWURF MOZARTS ZUR D-DUR-SONATE (KÖCHEL 284)

VON

PETER EPSTEIN-BRESLAU

Im Gegensatz zu Beethoven, der um die Endgestalt seiner Schöpfungen gerungen, der zahllose Themen skizziert und wieder verworfen hat, sind von *Mozart* nur wenige Entwürfe bekannt geworden. Selten auch findet sich bei ihm ein Werk in zweierlei Fassungen, etwa wie das Finale des Streichquintetts B-dur (Köchel-Verzeichnis Nr. 174; vgl. *Abert*, Mozart [1919] I, 393). Um so wertvoller ist es daher für uns, daß Mozart die Niederschrift der letzten seiner sechs »schweren« Jugendsonaten (wie er sie 1778 nennt) zweimal begonnen hat. Schon war der erste Satz bis zur Mitte der Durchführung gediehen, als der Komponist ihn verwarf und in wesentlich anderer Form wiedererstehen ließ. Kann dieses vom Autor durchgestrichene Fragment auch nicht als selbständige Komposition gelten, so gewährt es doch einen unschätzbaren Einblick in die Werkstatt des jugendlichen Meisters; davon abgesehen ist es als Vorstudie zu einem der interessantesten Klavierstücke Mozarts sicherlich wert, der Vergessenheit entrissen zu werden.

Die sechste der erhaltenen Klaviersonaten Mozarts, in D-dur (Köchel 284), nimmt unter den Frühwerken eine Sonderstellung ein; gilt sie doch als die erste Klavierkomposition, in der Mozart sich vom zarteren Klavichord abwendete, um die Klangmöglichkeiten des Hammerklaviers voll auszunutzen. Bei einem Besuch in Augsburg verfehlte er nicht, gerade diese Sonate auf *Steins* bewundertem Pianoforte zu spielen (Brief vom 24. Oktober 1777), das gewiß damals am geeignetsten war, das an glänzenden Passagen und dynamischen Kontrasten überreiche Werk zur Geltung zu bringen. Die Entstehungszeit der Sonate steht nicht ganz fest; die bekannten Musikgelehrten *T. de Wyzewa* und *G. de Saint-Foix* haben zwar Mozarts Münchener Aufenthalt im März 1775 dafür angenommen, stützen sich aber auf eine nicht ganz beweiskräftige Briefstelle. Wenn Mozart fast zehn Jahre später an den Vater (nicht die Schwester!) schreibt: »die Sonate, so ich dem Dürnitz in München gemacht habe«, so ist dies wohl kaum durch die Wendung »écrite jadis à Munich pour Dürnitz« (*Wyzewa-St. Foix*, Mozart [1912] II, 166), sondern eher so wiederzugeben: »écrite pour Dürnitz de Munich«, für den Münchener Baron Dürnitz. Jedoch geht daraus hervor, daß die Komposition erst durch den 1775 erteilten Auftrag veranlaßt und wohl auch im selben Jahr geschrieben wurde.

Die französischen Forscher stellen die D-dur-Sonate in den Mittelpunkt eines Kapitels »Le triomphe de la galanterie« und meinen damit vornehmlich das siegreiche Eindringen französischer Elemente in Mozarts Klavierstil. In der

Tat bringt bereits der erste Satz brillantes Figurenwerk im Stil der späteren Klavierkonzerte, und auch der Mittelsatz, ein Polonäsenrondo, verrät westliche Anregungen. Mit Ausnahme einiger Variationen des Finale legt die Sonate wenig Gewicht auf kunstvolle Themenverarbeitung im Sinne Ph. Em. Bachs und Jos. Haydns. Gerade der eigentliche Tummelplatz thematischer Kombinationen, die Durchführung des ersten Satzes, ist in ungewöhnlicher, phantastischer Form gestaltet: ein vorher nebensächliches Motiv wird im ständigen Wechsel der Tonart Anlaß eines geistvollen pianistischen Spiels. Dieses Prinzip der »Phantasiedurchführung«, das nach Aberts Forschungen auf den Pariser Klaviermeister *Joh. Schobert* zurückgeht, ist das Überraschende an der Sonate, es ist wohl auch der Genieblitz gewesen, der Mozart veranlaßte, den fast vollendeten Eingangssatz in der früheren Form zu streichen; der erste Entwurf, soviel sei vorausgeschickt, hatte eine höchst polyphone Durchführung! Da in der Urfassung auch das erste Thema der Exposition bis auf die Schlußgruppe sehr verschieden ausgefallen ist, bleibt als beiden Lesarten gemeinsam im wesentlichen nur das Seitenthema (ohne seine Koda) übrig — ein weiterer Grund, nunmehr die Verschiedenheiten beider Konzeptionen eingehend zu beleuchten.

Die erstmalige Veröffentlichung des Sonatenentwurfs erfolgt mit Genehmigung der Preußischen Staatsbibliothek notengetreu nach der Handschrift W. A. Mozarts.

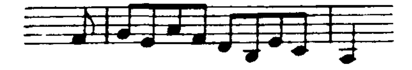
Gleich der Beginn des Sonatenentwurfs unterscheidet sich so wesentlich von der späteren Fassung, daß er mit dieser weniger Ähnlichkeit aufzuweisen hat, als etwa mit dem Anfang der nächsten D-dur-Sonate Mozarts (Köchel 311),



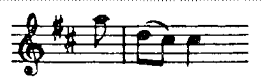
deren thematische Verwandtschaft mit unserer Sonate Abert mit Recht hervorhebt. Um bei dieser zu bleiben: ihr nunmehr in zweierlei Gestalt vorliegender Anfang gestattet eine Reihe fesselnder Beobachtungen. Mit dem Entwurf stimmt sie äußerlich gerade bis zum ersten Viertel des zweiten Taktes überein; dann aber findet das Eingangsmotiv in der endgültigen Anlage die wuchtige Fortführung zur Sexte h



was zugleich den Anstoß zum folgenden Unisono



gibt. Unschwer ist zu erkennen, daß das gegensätzlich anschließende Motiv

 von dem 

des Entwurfs seinen Ursprung herleitet. Es zeigt sich aber aufs deutlichste, daß über thematische Anklänge die Ähnlichkeit beider Fassungen nicht hinausgeht. Die breitere Anlage des Eingangs-»Tutti« hat in der endgültigen Aufzeichnung die ganze Gestaltung des Musikstückes umgestoßen; nicht allein das Thema, sondern auch die Form ist eine andere geworden. War es im Entwurf noch möglich und notwendig, die fünf ersten Takte zu wiederholen, so ist später die Energie des Themas so sehr gewachsen, daß neue Motive in ununterbrochener Folge daraus entstehen. Damit ist erwiesen, wie weit für den Komponisten das Prinzip der Gestaltung im Vordergrund steht: die neue Erfindung führt unmittelbar zur formalen Umbildung des Sonatenanfangs.

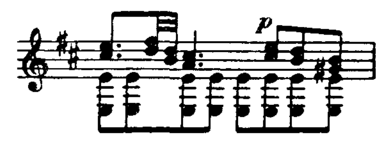
Vom elften Takt an bringt der Entwurf eine virtuose Modulation; die Stelle



usw. ist aus dem oben besprochenen Achtelmotiv (Takt 2/3) hergeleitet. Ein Übergangstakt (19) führt zum Dominantabschluß, so wie er auch später geblieben ist. Die beiden Entwürfen gemeinsame Schlußgruppe (Takt 20—24) erscheint thematisch im Entwurf besser begründet, da sie das gleiche Sechzehntelmotiv



enthält, das in der ganzen Überleitung Takt 11—18 verwendet war. In der endgültigen Ausführung dagegen wirkt der Eintritt dieser Schlußgruppe überraschend, denn den hinleitenden Modulationstakten liegt allein jenes akkordische Motiv zugrunde, das in unserer Vorlage im 19. Takt ganz flüchtig auftauchte. Auch dies belehrt uns, in welchem Geiste die Umarbeitung geschehen ist. Mozart — man vergesse nicht: ein Zwanzigjähriger — schuf den Satz soweit neu, als ihm neue Einfälle die Umgestaltung nach dem oben erläuterten Prinzip nahelegten, behielt aber solche Partien getrost bei, die ihm an ihrer Stelle im Rahmen des Ganzen gefielen. So auch das gesamte Seitenthema, das mit Ausnahme unbedeutender Abweichungen in Takt 30*) und 32 unverändert übernommen wurde. Nur die korrespondierenden Takte 43 und 46 erhielten später die charakteristischere Form:



Damit aber ist jede Übereinstimmung zu Ende. Die Befestigung der Dominanttonart und im Zusammenhang damit die Durchführung verläuft in grundverschiedenen Bahnen.

*) Natürlich ist dagegen in der zweiten Takthälfte die Phrasierung unverändert geblieben. Die Urtextausgabe *Rudorffs* liest falsch: !

Wyzewa und *Saint-Foix* weisen in ihrer Besprechung der Sonate (II, 217) darauf hin, daß Mozart hier auf die Einführung eines eigentlichen Kodamotivs vor dem Doppelstrich verzichtet. Nun: in der Urfassung tut er dies keineswegs, sondern bringt nach zweimaliger Fortekadenz in Takt 51 ganz getrennt den abschließenden Gedanken



der dann in der Durchführung aufs Kunstvollste abgewandelt wird. Es lehnt sich also auch diese *Durchführung* wie die spätere an ein im Grunde nebensächliches Motiv an; ihr Gepräge aber ist die Verbindung akkordischer und kontrapunktischer Arbeit. Als Baß dient ein Teil der obengenannten Sechzehntelfigur, während die rechte Hand das soeben eingeführte Thema bringt, zweistimmig, zunächst im Zusammenklang, vom fünften Takt an in kanonischer Folge und thematischer Umkehrung. Nach weiteren vier Takten werden die Rollen vertauscht: die rechte Hand übernimmt die Oktavensechzehntel, die linke das Thema. In Takt 65 tritt eine Beruhigung ein; vom Thema sind allein die drei auftaktigen Schläge, zu Achteln verkleinert, übriggeblieben. Nur in einzelnen Sforzati zittert die Erregung nach, um in den letzten niedergeschriebenen Takten ganz abzuklingen. Harmonisch bleibt die ganze Durchführung im Umkreis der Haupttonart D-dur und ihrer Parallele h-moll, verwendet aber sehr glücklich überraschende Alterationen, die auch diesem Entwurf einen phantastischen Anflug geben. Dazu paßt vollkommen der fast regelmäßig im Abstand von vier Takten erfolgende Wechsel sowohl der Thematik wie des Stärkegrads. Diese fragmentarische Durchführung ist mit ihren 20 Takten schon ebenso lang, wie die ganze spätere einschließlich des abschließenden Crescendo-Laufs. Vielleicht hat Mozart gerade darin einen Grund gesehen, die Komposition ganz neu anzulegen. Denkt man sich die fehlende Rückleitung nach der Tonika hinzu (schade, daß ihre Ergänzung nur einem Busoni gelungen wäre), so steht die Durchführung in einem formalen Mißverhältnis zur übrigen Sonate, deren Wirkung sie mit ihrem gedanklichen Übergewicht ohnedies gefährdet. Nicht umsonst hat Mozart gerade hier neu angesetzt. Die spätere Durchführung, so einfach sie sich gibt, ist mit dem Gesamtwerk viel logischer verflochten; sie entspricht mit ihrem mehr pianistisch als kontrapunktisch eingestellten Wesen viel eher der unbeschwerten Stimmung des ganzen Sonatensatzes.

Soviel Bestechendes der mitgeteilte Entwurf auch haben mag, die Umarbeitung erst hat der Sonate ihre geschlossene Form gegeben, die noch heute Bewunderung erregt. Mozart hat bei der Neuabfassung Neues mit Altem verbunden. Um so erstaunlicher ist die Sicherheit, mit der er die fremden Stilelemente ausschied und ein einheitliches Kunstwerk erstehen ließ. Die für jene Schaffenszeit bezeichnenden Grundzüge: virtuoser Klaviersatz, Wechsel

von forte und piano, konzertmäßige Figuration durchdringen die ganze Neugestaltung.

Auch die zweite Niederschrift, die sich dem abgebrochenen Entwurf sofort anschließt, trägt das Zeichen unmittelbarer Inspiration; ein Irrtum um einen halben Takt, den Mozart in der 9. Variation des Schlußsatzes auf der Stelle berichtigte, bezeugt dies auch äußerlich. Die Sonate als Ganzes ist die glänzend gelungene Erprobung des dazumal modernsten Klavierstils; kein Wunder, daß selbst ein Mozart bei so kühnem Unterfangen erst mit dem zweiten Wurf ein Meisterwerk zuwege brachte. Uns aber ist selbst durch seinen anfänglichen Irrweg ein reizvolles Musikstück geschenkt worden.

DREI GEHEIMSÄTZE DER ALTEN ITALIENISCHEN GESANGSCHULE

EIN VERSUCH IHRER DEUTUNG

VON

HJALMAR ARLBERG-LEIPZIG

Die alte italienische Gesangschule hat bekanntlich ihre Lehrsätze, das Substrat jahrhundertelanger Erfahrung, in eine geheimnisvolle Form gefaßt, damit nur der Eingeweihte verstehen konnte, was eigentlich damit gemeint war. Seit meiner Jugend haften einige dieser Lehrsätze fest in meinem Gedächtnis, und auch die Erinnerung an so manchen Disput über ihren Sinn oder — Unsinn; denn damals begann das Verlangen nach einer wissenschaftlichen Grundlage der Gesangskunst sich bemerkbar zu machen. Helmholtz' Untersuchungen hatten einen mächtigen Anstoß dazu gegeben. Man fing an, der »Erfahrung« als einziger Grundlage zu mißtrauen, und wollte der Sache wissenschaftlich zu Leibe und auf den Grund gehen.

Wenn schon in den achtziger und neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts Klagelieder über den »Niedergang der Gesangskunst« angestimmt wurden, was würden die Zeitgenossen eines Rubini, eines Tichatschek, einer Jenny Lind wohl sagen, wenn sie die heutigen Gesangsgrößen hören könnten?

Heute ist die physiologische Grundlage für viele auch schon überwundener Standpunkt, und die ganz Modernen wollen ausschließlich auf psychologischer Basis eine neue Gesangskunst aufbauen.

Es liegt im Wesen jedes Kampfes für eine neue Theorie, zunächst einmal das bisher Vorhandene und Geltende als vollständig falsch hinzustellen; und da Lächerlichkeit bekanntlich tötet, so ist diese Waffe, wenn auch nicht die vornehmste, so doch die beliebteste. Aber die Zeit schreitet weiter und kümmert

sich wenig um ihre einzelnen Pendelschläge. Was wir heute nach heißen Kämpfen errungen haben und als eine Kulturtat preisen, betrachtet die Generation von fünfzig Jahren später als die lächerliche Ausgeburt der Epoche von anno dazumal. So war es, und so wird es bleiben, so lange der Mensch strebt und — irrt. Auch in der Wissenschaft werden um neue Theorien heftige Kämpfe geführt, und die Nachwelt merkt oft staunend, wie sehr selbst große Gelehrte sich verrannt haben. Was Wunder, wenn in der Kunst noch fanatischer gestritten und mit Worten getötet wird; sind doch Leidenschaft und Heißblütigkeit unumgängliche Ingredienzien echter Künstlernatur. Aber, wie in der Medizin heute noch manches uralte Hausmittel sich im Stillen wohltätig bewährt, so steckt auch in den Erfahrungen vergangener Jahrhunderte, die doch unbestreitbar eine Blütezeit der Gesangskunst brachten, ein goldener Kern.

Wenn diese Zeilen, die den Versuch bilden, einige dieser scheinbar geheimnisvollen Lehrsätze zu deuten, gleichzeitig etwas zur Ehrenrettung der alten italienischen Schule beitragen, ist ihr Zweck völlig erreicht.

Das Rätsel eines Satzes: »der richtig gebildete Ton muß bis zum Fortissimo gesteigert werden können, ohne daß eine vor den Mund gehaltene Kerzenflamme flackert«, ist schon längst gelöst. Er meint nichts anderes, als daß man mit der Fiktion der *Ein*atmung singen muß, was heute schon in manchen Schriften treffend mit »rücklaufender Atem« bezeichnet wird.

Ich will nun versuchen, den geheimen Sinn dreier anderer Lehrsätze klarzulegen. Diese heißen:

»*Die hohen Töne liegen auf dem Boden*«,
»*Jeder Ton muß in seiner Oktave gesungen werden*«,
»*Der ganze Mensch muß sein wie eine tönende Säule*«.

Jeder nicht nur hörende, sondern auch sehende Musikfreund wird die Beobachtung gemacht haben, daß schlechte Sänger und Sängerinnen, besonders aber erstere, die Gewohnheit haben, bei hohen Tönen das Kinn stark zu heben, wobei die Augen nach oben blicken, weshalb man solche Sänger auch als »Galeriesänger« zu bezeichnen pflegt. Viele stellen sich dabei noch auf die Fußspitzen, als ob der Ton wie eine Frucht an einem hohen Baume hänge, und meist sind die hohen Töne für diese Sänger auch »saure Trauben«. Die Wurzel dieses Übels liegt in der von jedem Anfänger und Dilettanten nicht zu vermeidenden Beobachtung, daß bei den hohen Tönen der Hals eng und enger wird, und dieser Engnis sucht er ganz natürlicherweise durch Strecken seines ganzen Körpers, besonders des Halses zu entgehen. Nur wird dadurch das Übel leider nicht besser, sondern schlimmer: »und ihr Hals wird lang und länger, ihr Gesang wird bang und bänger.«

Wer Caruso gehört hat, dem muß es unbedingt aufgefallen sein, daß er seine hohen Töne in einer breitbeinigen Stellung mit stark gebeugtem Kopf sang, und in dem bekannten Buche »Caruso« kann man aus seinen eigenen Worten

hören, wie er endlich nach langen, vergeblichen Versuchen die richtige Art fand, seine hohen Töne zu bilden, die ihm vorher immer und immer wieder mißlangen. Wie ist das nun zu erklären? Die hohen Töne liegen eben ganz einfach auf dem Boden, wie das Gold auf der Straße; man muß es nur zu finden wissen. Wir wollen dabei von folgender Beobachtung ausgehen, die jeder leicht an sich selbst machen kann: bei den tiefen Tönen hat man, wenn sie leicht und locker angesetzt sind, das Gefühl, als sei die Kehle, der Schlundkopf und der ganze Resonanzraum beider Rachen weit geöffnet, d. h. der Ton entströmt gleichsam uneingeengt einem weiten Rohre. Je höher man die Tonreihe aufwärts singt, desto deutlicher zeigt der Kehlkopf die Neigung mit in die Höhe zu steigen, wobei die vorher so weiten Räume immer mehr und mehr sich verengen, bis schließlich nur noch ein gequetschter Ton mit Gewalt herausgepreßt werden kann. Dabei gewinnt man leicht die Überzeugung, wenn es uns nur gelänge, die tiefe Stellung des Kehlkopfes und die Weite des ganzen Resonanzrohres wie bei den tiefen Tönen beizubehalten, dann müßten die hohen Töne ebenso leicht und frei kommen wie die tiefen. Wenn es uns also gelingt, uns vorzustellen, *einzubilden*, daß wir anstatt aufwärts — *abwärts* singen, so müssen wir das Problem der leichten Höhe gelöst haben. Das ist gar nicht so schwer, wie es scheint: man braucht sich bloß vorzustellen, daß die hohen Töne wie in einem Spiegelbild *abwärts* steigen.

Das ist so zu verstehen: wenn ein Flügel an einer Wand steht, an der Bilder hängen, so spiegeln sich diese in dem polierten Deckel des Instruments; aber die untere Rahmenleiste des Bildes erscheint oben, die obere unten, d. h. die Bilder hängen im Spiegelbild verkehrt. Man versuche nun z. B., sich die Seitenleiste eines größeren Bildes in die acht Töne e^1—e^2 eingeteilt zu denken. Wenn man beim Aufwärtssingen der Tonleiter auf das wirkliche Bild sieht und mit den Augen die gedachten Schritte verfolgt, wird man das Steigen des Kehlkopfes und das Engwerden des Resonanzrohres beobachten können. Wenn man dagegen die Tonleiter wie bisher aufwärts singt, dabei aber mit den Augen die Seitenleiste des im Klavierdeckel *gespiegelten* Bildes *abwärts* verfolgt, wird man die überraschende Beobachtung machen, daß der Kehlkopf fast gar nicht steigt und auch das peinliche Gefühl des Engwerdens ausbleibt. Mit gutem Willen und einiger Übung bringt man es dann bald so weit, daß man *freistehend* die hohen Töne bis gegen den Boden hinabdirigieren kann. Man wird sogar das Gefühl haben, daß die hohen Töne sich leichter und tiefer hinab»denken« lassen, als wenn man einen Flügel oder Tisch vor sich hat. Je tiefer hinab man die Töne »denken« kann, desto größer und voller werden sie. Deshalb singt man auch *leichter* von einem erhöhten Standpunkt aus (Podium, Empore), als wenn man auf dem Saalboden oder im Altarraum einer Kirche steht.

Der ganze Vorgang beruht auf dem Prinzip der Hebelwirkung. Jeder Sänger weiß, daß die Töne mit ihrer Höhe auch ihren Sitz im Resonanzraum ändern,

d. h. je höher man singt, desto mehr steigt der Ton in seinem Sitz an der Rachenwand gegen und in den Nasenrachenraum aufwärts, d. h. während die unteren Töne mehr horizontal dem Munde entströmen, wird der Weg bei den höheren Tönen immer steiler von rückwärts oben (Gegend des Zäpfchens) nach vorn unten (Gegend der unteren Schneidezähne). Wir haben also *im* Mund den kurzen Hebelarm, während die gedachte *gerade* Fortsetzung der Linie *außerhalb* des Mundes — der Drehpunkt ist die Zahnöffnung — den langen Hebelarm bildet, dessen Ende logischerweise, je höher der Ton innen steigt, außerhalb des Mundes immer *tiefer* und steiler nach dem Boden weisen muß. Ob ich nun den kurzen Hebelarm im Munde in Bewegung setze, oder den *gedachten langen* außerhalb des Mundes, ist in der Wirkung gleich; nur ist die Arbeit mit dem langen Hebelarm unendlich weniger anstrengend. Das haben wir ja schon in der Physikstunde in der Schule gelernt und bei so mancher Gelegenheit im Leben praktisch erfahren.

Wem dieser Versuch zu gewagt erscheint, obwohl er das Erreichen der Höhe nur erleichtert, oder wer damit nicht zustande kommt, der mache folgenden Versuch: er denke sich seine Töne, vom tiefsten bis zum höchsten, wie eine Pappel an einer Landstraße und versuche nun beim Aufwärtssingen mit den Augen nicht dem Baume, sondern dessen Schatten auf der Landstraße zu folgen. Dann liegen die hohen Töne zwar nicht unten, sondern rechts — wie auf der Klaviatur —; aber er hat doch *das* erreicht, daß sie nicht »oben« hängen, wie die bewußten Trauben. Das alles klingt vielleicht sehr sonderbar, ist aber so einfach, wie das Ei des Kolumbus.

Schwieriger ist die Erklärung des zweiten Satzes: *Jeder Ton muß in seiner Oktave gesungen werden*, obwohl dieser Satz viel simpler und harmloser klingt. Hier drängt sich uns zunächst die Frage auf: in welcher Oktave? Der berühmte Gesangspädagoge *Delle Sedie* in Paris behauptete: in der oberen, und er hat diese Behauptung zum Fundamentalsatz seiner ganzen Schule gemacht. Wir wollen untersuchen, ob dies richtig ist. Dazu muß ich etwas weiter ausholen. Jeder Musiker kennt den Klangunterschied zwischen dem Ton *eines* Geigers, der *forte* spielt, und dem von zwanzig Geigern, die unisono *piano* spielen. Jeder Sänger kennt den Klangunterschied zwischen dem Ton *eines* Sängers und demselben Ton, von einem großen Chor gesungen. Worauf beruht dieser Klangunterschied? *Auf der Mischung der Obertöne.* Das Instrument, welches die meisten Obertöne besitzt, ist die Orgel. Ein einziger Orgelton kann wie ein Chor klingen. Können wir nun lernen, unserer Stimme einen »chorischen« Klang zu geben? Ja! Wir brauchen bloß von der Erfahrung auszugehen, daß ein Ton um so blühender, reicher und farbiger erscheint, je mehr Obertöne er besitzt. Wie können wir nun diese Obertöne in unsere Stimme hineineskamotieren?

Ich will versuchen, es an einem einfachen Versuch zu erklären. Wenn ich, vor dem geöffneten Flügel sitzend, das *a* singe und dabei das rechte Pedal trete,

d. h. die Dämpfung aufhebe, so hallt der Ton im Instrument in einer bestimmten Stärke und Klangwirkung nach. Es klingt dann das *a* als Grundton und das a^1 als erster und einziger Oberton, da die anderen konsonierenden Obertöne e^2, a^2, cis^3, e^3 nicht mehr im Bereich meiner Stimme liegen. Wenn ich nun das *a* eine Oktave tiefer *denke*, d. h. es genau in der Spannung und Weite des unteren Oktaventones singe, so kann ich deutlich hören, daß der Widerhall des Tones bei gehobener Dämpfung reicher und voller, farbiger klingt. Es schwingen dann mit: als erster Oberton das *a*, das ich singe, als zweiter das e^1, als dritter das a^2, die noch im Umfange meiner Stimme liegen.
Wenn ich mir das *a zwei* Oktaven tiefer denke, d. h. versuche, den Ton in der weitesten mir überhaupt möglichen Resonanzspannung zu singen, so tönt mir aus dem Widerhall des Instruments ein ganzer Akkord entgegen. Es schwingen dann als erster und zweiter Oberton mit das *a* und *e* eine Oktave *unter* dem wirklich gesungenen Tone, das *a* selbst als dritter, das c^1 als vierter und das e^1 als fünfter Oberton. Es handelt sich also nicht um die obere, sondern um die *untere* Oktave »in welcher jeder Ton gesungen werden muß«, um möglichst viele Obertöne hineinzubekommen. Die ganze Sache läßt sich sehr einfach mit dem Koppeln der Oktaven auf der Orgel vergleichen.
Ich habe dieses Experiment schon unzähligen Sängern gezeigt, und alle konnten es nachmachen; nur ließ sich dabei fast ausnahmslos eine merkwürdige Beobachtung machen: Bei allen ergab sich von selbst die für Caruso so charakteristische breitbeinige Stellung mit gesenktem Kopfe. Fast alle hatten das Gefühl, daß die Nackenmuskeln stark angespannt sind (Carusos Ausspruch: »ich singe mit dem Nacken«). Die meisten hatten dazu noch das Gefühl starker Muskelstraffung von den Schultern bis in die Arme und durch den ganzen Oberkörper bis zu den Knien. Bei vielen, die auf meinen Rat die ganze Beinmuskulatur stark anspannten, zeigte sich die Wirkung (Ausstrahlung?) des Tones bis in die Fußsohlen, und Dutzende von Malen hörte ich den mehr als erstaunten Ausruf: das ist ja, als ob der Ton durch den ganzen Körper ginge! Und damit ergibt sich die Bedeutung des dritten Satzes: »*Der ganze Mensch muß sein wie eine tönende Säule*« ganz von selbst.
Es ist mir nicht bekannt, ob jemals der Versuch gemacht worden ist, die drei angegebenen Lehrsätze zu deuten. Sollte es eine Erklärung geben, die mehr Wahrscheinlichkeit für sich hat, will ich mich gern eines Besseren belehren lassen. Sollte meine Deutung sich auch bei den Versuchen anderer, von denen ich hoffe, daß sie möglichst zahlreich sein mögen, bewähren, so würde ich mich freuen, ein weniges zur Ehrenrettung der alten italienischen Gesangschule beigetragen zu haben, die heute von so vielen als »überlebt« abgetan wird.

JULIUS BITTNERS GROSSE MESSE MIT TE DEUM IN D

VON

ERNST KURTH-BERN

Wenn in einer Messe neben großer Entfaltung von Chormassen und Solostimmen moderne Orchestermittel aufgeboten sind, so ergeben sich vor allem schwerwiegende Stilprobleme und Stilgefahren, die zunächst den Schöpfer, aber selbst bei vollendetem Kunstwerk den Hörer verwirren können. Der Urgrund des alten Messencharakters will gewahrt bleiben, andererseits soll er Elemente aufnehmen, die ihm ursprünglich fremd sind und in mancher Hinsicht sogar innerlich widersprechen. Insbesondere droht die Auseinandersetzung des modernen Temperamentsmusikers mit dem liturgischen Grundcharakter stets diesen zu sprengen. Der phantasiereiche (außerhalb seines Opernschaffens übrigens noch viel zu wenig gewürdigte) Dramatiker der »Roten Gred« und des »Bergsees«, des »Musikanten«, »Rosengärtleins« und der »Kohlhaymerin« mußte hier zunächst vor der Grundfrage der ganzen geistigen Einstellung stehen. Einzelne bildhafte Momente, sogar schlagkräftige Charakterisierung durchsetzten von alters her die Messen, schon längst ehe sie sich orchestraler Ausdrucksmittel bedienten; auch gänzlich weltabseitige Meister verschmähten solche Akzente nicht. Aus dem Schoße des sanktionierten Grundstiles brachen auch immer wieder Versuche hervor, die an neue Eigentümlichkeiten von Technik und Ausdruck hinausspiegeln, und seine schwersten Bedrohungen erfuhr der katholische Messenstil durch verschiedenartige Einflüsse vom Theater her. Bittners neuem Werk könnte kein größeres Unrecht widerfahren, als wenn man sich bemüßigt fühlte, nur den Dramatiker herauszuspüren. Er selbst erläuterte zwar, daß dem »Osanna« im *Sanctus* die Vorstellung eines Einzugs in Jerusalem zugrundeliege, dem Beginn des *Agnus* die einer Bußprozession, doch sind solche Einfälle nirgends aufdringlich, ihre Vergegenwärtigung sogar überflüssig. Und so sehr man den lebenswarmen Herzschlag immer wieder durchfühlt, der Dramatiker Bittner überwindet sich in der Messe, dämpft das volle Licht der Natur zur schattigen Feierlichkeit der Kirche und schaltet jeden Gedanken aus, der grell aus ihr weisen müßte, trotzdem er das Werk als eine sinfonische Konzertmesse bezeichnet.*) Vollblutmusiker wie von je, schildert er gleichwohl in der Messe keine sichtbare Erscheinungswelt und meistert ihre Worte in einer verinnerlichten Geschlossenheit, die wie eine überbegriffliche Weltanschauung über Text und Tönen schwebt.

Wo ferner eine Phantasie mit Ausdrucksmitteln verschiedener Zeiten frei

*) Sie erschien zugleich mit der Wiener Uraufführung (Anfang 1926) kürzlich in der Universal-Edition. Die erste Aufführung in Deutschland findet im Herbst 1926 zu Mainz statt.

schalten darf, da spielt die unfruchtbare Phantasie kritischer Zuhörer leicht mit einer Menge von Stilvergleichen. Da wirbeln denn leicht die billigsten Redensarten auf, welche die Selbstbesonnung frisch-fröhlichen Musikgeschwätzes ausmachen und den ganzen Messencharakter mit einigen Vorbildern oder ihrer Kompilation abtun möchten. Das ist gerade gegenüber einer Natur wie Bittner zu beklagen. Gewiß hat er vieles von seinem Lehrer Bruckner übernommen, vom Führer seiner Jugend Mahler namentlich in der Stimmenverstärkungstechnik und Massenbehandlung gelernt, in Beethovens und Schuberts geistliche Musik horchte er tief hinein und Geister Mozarts wie Haydns leben von jeher in ihm, — aber das alles, im Grunde Selbstverständliches für einen modernen Kirchenkomponisten, gibt keinen Schlüssel zum Werk. Die Eigenart darin ist mächtiger als alle »Einflüsse«, und viele von diesen schrumpfen zu Zufallsähnlichkeiten zusammen. In jedem bedeutenden Werk steckt eine Reihe geistiger Ahnen, und die nächsten werden am stärksten sichtbar. Bittner aber ist einer der glücklichen Naiven und blieb es auch in dieser Schöpfung, die sich durchaus selbst behauptet und darin weitaus Fesselnderes erweist als in der Anknüpfung solcher Vergleiche an müßige Gelegenheiten. Bei alledem entbehrt das Werk im Gegensatz zum größeren Teil des heutigen Schaffens den Charakter des Experimentellen. Selbst im Rahmen gleicher und noch einfacher Stilmerkmale stellt der Messentext in seiner Vielfältigkeit und gleichzeitigen weltumfassenden Einheit für jede neue Vertonung ein neues, zugleich generelles wie individuelles Problem dar. Hier eröffnete es sich auch jenseits der berührten Grundfragen schon, wo es galt, moderne Thematik an sich in den alten Grundcharakter der Messe einzufügen; nur Einzelheiten halten sich archaisierend, und auch das hebt sich mehr als Gegensatz aus dem übrigen Reichtum heraus. In einer künstlerischen Tat steckt die größte Leistung gewöhnlich da, wo man sie nicht mehr gewahr wird, weil eine restlose Lösung die Probleme selbst verbirgt; diese Tat liegt hier an den Wurzeln des Kunstwerks und beruhte in der Vereinheitlichung all dieser versuchungsreichen, bis durch modernstes Kolorit und Dramatik hindurchgeschrittenen Ausdrucksmittel im Dienste des Messencharakters. Der Widerstreit zwischen ihm und aller bunten Fülle ist überzeugend zu einer Einheit bewältigt, welche Farbigkeit in ein Gleichmaß zwingt, die hohen Leidenschaften in Ruhe, barocke Ausschwingungen in einfachst gerundete Riesenlinien, Persönliches in Überpersönliches auflöst. So ist es auch merkwürdig, wie Bittners Messe in den Ansätzen stets einfach, dann auf große Strecken überreich und beladen erscheint, — und kaum, daß man die Strecken wirklich übersieht, wachsen und verwandeln auch sie sich wieder zu großer Schlichtheit. Auch noch seltsamere Widersprüche erklären sich so; kostet man Einzelschönheiten aus, so erscheinen manche drückend, in weiterem Bogen aber aufgenommen geradezu zart, manche voller Lebenswucht, die sich bei größeren Zusammenfassungen ins Übersinnliche vergeistigt.

Kurz, Bittner erweist sich in dieser Messe als Formkünstler von hohen Gnaden. Davon wie von der schöpferischen Eigenart kann naturgemäß nur die Musik selbst zeugen; aber einige kurze Zusammenfassungen mögen den Aufbau und allgemeinste Grundauffassungen vor allem für jene verdeutlichen, die das abendfüllende Werk an Hand von Partitur oder Auszug verfolgen wollen.

Man spürt vom *Kyrie* an dies Gleichmaß, das die Episoden aufsaugt. Zu keinem Überschwang der Anrufungen läßt sich Bittner durch den Text verleiten. Den Satz durchbreitet eine ekstatische Weltgelöstheit, die namentlich im mittleren, dem »Christe«-Teil, zu zarten Verzückungstönen ausbricht. Auch die »Eleison«-Motive sind weniger zu affektvollem Erbarmensruf als zu übersinnlichem Sehnen gestaltet; zwei große Steigerungen führen aus dem asketischen Anfang zu reicher Entfaltung, werden aber nirgends prunkend und leiten den ersten »Kyrie«-Teil wieder ins pp zurück, aus dem sich der zartere Glanz des »Christe« gleich in reicher verzierten, durch Solostimmen von Gesang und Orchester geschlungenen Linien ablöst. Der formale Zusammenhang mit dem »Kyrie« zeigt sich auch motivisch; seinem Thema ist das des »Christe« verwandt, es wirkt wie eine geschmeidigere Auslösung der dort verhaltenen motivischen Grundbewegung. Nach dem Aufschwellen zu großen Massenentfaltungen dringt äußerst eindringlich aus der letzten »Christe«-Steigerung das »Kyrie« wieder heraus, diesmal in weitaus kraftvollerer Durchführung seines Hauptmotivs. Schon damit sind die Teile ineinander verschlungen, noch inniger wird diese Verbindung, indem dann mit dem Abklingen des abermaligen »Kyrie«-Teiles wieder ganz leise (in hell auflichtender D-dur-Wendung) das »Christe« angetönt ist, gleich einer der verklärtesten, zur *Sanctus*-Stimmung vorausweisenden Teile der Messe. Dieser ganze »Kyrie«-Teil ist aber weitaus größer als der erste, und der gesamte Messensatz ist somit derartig angelegt, daß sein Schwergewicht gegen das Ende rückt; damit spiegelt sich im Kleinen schon jener Drang zur Erfüllung, der die ganze Messe durchzieht und schließlich noch zur befreienden Krönung in einem Tedeum hinausleitet. Zum Schönsten gehört es, wie sich das dumpfe d-moll des Anfangs langsam in hellere Klangwendungen zerbreitet; doch bleiben die Modulationen sparsam im Vergleich zu den folgenden Sätzen.

Schon darin ist das *Gloria* gleich als starker Gegensatz gefaßt, aber auch in der Häufung seiner inneren Kontraste selbst. Die Themen werden wuchtiger, größer, der Ausdruck freier und persönlicher gegenüber dem verhaltenen *Kyrie*. Enthüllen sich alle die eindrucksvollen Tongedanken unmittelbar, so erweisen sie wieder erst aus dem Gesamtaufbau ihre inneren Formbeziehungen. Einheitlich ist der Anfangsteil aus lauter kurzen Ansätzen eines hinreißenden Jubilationsthemas gestaltet, und der übergreifende Formgedanke beruht darin, daß sie alle zunächst unerfüllt bleiben und deutlich gegen eine erst kommende große Erfüllung hinstreben. So verklinkt der erste Teil, zwanglos über Fugie-

rungen und symphonisch freie Klangfülle hinstürmend, und der beim »Qui tollis« ansetzende mittlere verrät bald Sinn und Ziel dieser weit disponierenden Formanlage. Durch den stillen Adagiocharakter des Mittelsatzes nämlich, der im Ausdruck zu den persönlichsten, modernsten Teilen der Messe zu rechnen ist und sich bis zum Glanz reicher Chorteilungen entfaltet, zieht sich ein höchst fesselnder thematischer Vorgang, der erst später in seiner ganzen Bedeutung klar wird: die weit ausklaffenden Motive formen sich bald unbestimmt, bald deutlicher gegen ein Zielthema hin; es ist dasjenige, das hernach zur Erfüllung der ganzen bisherigen breiten Ansätze bestimmt ist. Damit ist auch sowohl der unerfüllt ausklingende erste wie der ruhige mittlere Teil, jeder in seiner Art, vorwärtsstrebig gehalten. Dies ist auch in jedem Augenblick durchzufühlen, und die Auslösung tritt mit dem dritten Teil zutage, wo ein Fugenthema eintritt, das gleich beim ersten Ertönen alle bisherigen Ansätze in seiner Gewalt zusammenfaßt; es erscheint zu den Worten »Quoniam tu solus sanctus«, aber nicht gleich bei ihrem ersten Eintritt, der zunächst in leichtbeschwingtem, dem »Gloria«-Beginn verwandtem Ansatz den dritten vom mittleren Teil abgrenzt. Doch diese Klänge stellen nur ein überleitendes und präludierendes Sammeln zu jenem mächtigen Fugenthema dar; von ihm aus erkennt man nun, wie nicht nur die Gebilde des mittleren, sondern schon die kleinen Fugierungsansätze des ersten Teiles in ihrem Linienwurf gegen diesen krönenden Gedanken hindrängen. Es ist ein Thema, welches Anrecht hat, für sich berühmt zu werden. Riesengroß schon in seinen Intervallen, verrät es mit seiner hartkantig gemeißelten Prägung und seinem jauchzenden Schwung den Meister des Bauerndramas, der schon aus der verklüfteten Welt und bodenständigen Kraft des »Bergsees« kirchliche Klänge und Messenahnungen durchdringen läßt. Aus dem Thema wird eine Riesenfuge in stärksten Verflechtungen, Umkehrungs- und Kombinationskünsten staunenerregender Meisterschaft. Doch führt diese breite Entwicklung noch nicht zum Ende des reichverzackten Satzes; sie ist ein Höhepunkt, den nach homophonem Zwischensatz mit dem anfänglichen Gloria-Thema (zu den Worten »In gloria Dei patris«) nochmals eine Doppelfuge übersteigert, indem sie über ihre gewaltige Höhepunktsfülle zu ruhiger Verklärung hinausleitet. An diesen innerlich bedeutungsvollen Entwicklungspunkt kettet sich erst eine Reprise des Satzanfangs überhaupt (auch zu den frei wieder aufgenommenen ersten »Gloria«-Worten), die aber nun der anfänglichen Durchführung gegenüber gelöst wirkt und ins befreiende »Amen« ausklingt; im Orchester ertönt auch zu diesem nochmals das krönende Thema der »Quoniam«-Fuge.

Auch vom *Credo* kann hier nur in großen Zügen Reichtum und Aufbaukraft angedeutet werden. Die Sonderphysiognomie wird hier noch ausgeprägter, ein eigenartiger Gedanke folgt verblüffend dem andern. Gleich der dreimalige »Credo«-Ansatz, von altkirchlicher Anfangswendung aus farbenprächtig ausgebreitet, kündigt die hohe Eigenart an (auch mit Quinten- und Oktaven-

fortschreitungen zwischen den Außenstimmen sind feinsinnige Archaismen ins moderne Klangkolorit eingewoben). Vom Anfangsthema aus ist der ganze erste Teil in einem Misterioso gehalten; in seinem Bann hebt auch noch der mittlere (»Et incarnatus est«) an, ehe er über die vielfachen, durch den Text gegebenen Einzelgedanken leitet; doch auch da durchzieht ihn das Wechselspiel, daß sich die Vertonung der Kreuzigungs- und Auferstehungsworte leidenschaftsvoll über jene Grundstimmung hinaushebt und immer wieder tief in sie zurücksinkt. Wie sehr übrigens Bittner den Dramatiker in sich unterdrückt, zeigt sich schon darin, daß er gerade die Worte von Wiederkehr und jüngstem Gericht kurz hält und auf triumphalisch breite Ausmalung verzichtet. Der dritte Teil (hier gleichfalls frei durch Wiedereinfügung der »Credo«-Worte vor »et spiritum sanctum« reprisenartig eingeleitet) erhebt sich in allmählicher, wenn auch unterbrochener Steigerung zum Höhepunkt einer Schlußfuge. Wieder kennzeichnen bei ihr weite Intervalle im Einzelnen, die Riesenbogen im Großen das Thema wie die Durchführung. Linienzüge und Charakter des »Amen« weisen zum Schluß abermals zu den Höhepunkten des kommenden *Sanctus* voraus.

Dieses und das *Agnus Dei* gehören enge zusammen; denn beide dienen jener Messenerfüllung und Wandlung, die hier noch das ganze *Te Deum* vorbereiten. Beide sind auch durch Ähnlichkeiten miteinander verbunden. Zugleich ist mit dem *Sanctus* der sanft verschwebende Grundton wieder aufgenommen, der schon vom »Christe«-Teil des ersten Satzes an und dann wiederholt angedeutet war, hier nun dem Satzcharakter entsprechend Erfüllung und Ausbreitung findet. Vorherrschaft solistischer Stimmen ist hier das Gegebene, erst mit dem »Pleni sunt« gesellt sich vielfach geteilter Chor in voll auswogender Hymnik hinzu. Technisch bleibt dabei zu bewundern, wie sich die wogenden Verklärungsmotive, deren breite Durchführung im »Osanna« gipfelt, schon in den vorherigen Teilen allmählich aus dem Anfang entwickelten. Formal wie inhaltlich bedeutungsvoll ist wieder nach den großen herrlichen Steigerungen das Umbrechen in die visionären Töne, mit denen das »Osanna« verhaucht, womit auch wieder nach den riesigen Zwischenentwicklungen die Messe in die stilleren Anfangsstimmungen des *Credo* und *Kyrie* zurücksinkt; dieser Weg vollendet und vertieft sich dann noch mit dem *Agnus Dei*, dem Schlußsatz der Messe selbst. (Von den vielen Einzelheiten des *Sanctus* verdient namentlich eine, auch durch ihre eigenartige Kühnheit, Erwähnung; die Jubilationsmotive, die sich über die Worte »pleni sunt coeli« entfalten, klingen vor dem »Benedictus« in eine Stelle aus, bei der über drei solistischen Textstimmen ein Solo-Sopran sich in hochverzückten Melismen nur auf der frei eingeschobenen Silbe »Ah« über den Text hinaushebt; — ein Gedanke, der auch in opernhaften Naturstimmungsbildern seine Vorbilder hat, aber zugleich mit der alten kirchlichen Idee der Tropierung verglichen werden kann, die hier aus der gregorianischen Einstimmigkeit auf moderne Klangfülle übertragen erscheint.)

Im *Agnus Dei* ringt sich die Stimmung aus dem schweren Druck der Anfangsakzente über die milderen Melodien des »Dona« wieder bis zum großen Gegensatz der Verklärungsklänge aus dem *Sanctus* empor; auch die gleichen weitgeschlungenen Wellenlinien dringen durch. Der Schluß selbst aber sinkt aus diesen hellen zu geheimnisvollen, höchst eigenartigen und archaistisch gehaltenen Tönen zurück; die Stimmendeklamation geht sogar bis zum Gebetsmurmeln psalmodierenden Tonfalls zurück.

Das *Te Deum* ist verhältnismäßig kurz, großzügig zu einem hinreißenden Ganzen gestrafft, wie es seiner Stellung als dem Finalesatz nach der ganzen Messe entsprechen mußte. Nach einem Anklang des ersten Gloria-Themas im Orchester sammelt es sich aus sehr eigenartigem, unruhigem Anfang der Choreinsätze zu einem einzigen großen Hymnus über die kürzeren stilleren Teile und alle die Steigerungen hinweg. Auch verschiedene motivische Anklänge weisen noch auf die Messe zurück. Wenn Bittner den Höhepunkt in den Worten »Per singulos dies benedicimus te« erblickt, so ist es auch ihr Sinn, der über das ganze Te Deum ausstrahlt. Gerade das Thema zum Anfang dieser Worte gehört auch zu den größten Gedanken, wie sie seit Bruckner kaum in der Kirchenmusik geschrieben wurden, und die reich gesteigerte Durchführung läßt wieder die seraphischen Jubilationsmotive durchdringen, zu denen auch die beiden letzten Messensätze hinausleiteten. Mehrfache große Fugierungen türmen sich auch hier bis gegen den majestätischen Schluß (den übrigens Bittner nach der Uraufführung noch im letzten dreimaligen »Non confundar« umgestaltet hat, bedeutungsvoll im unisonen Chor auf dem alleinigen Worte »non« abschließend, das hier die sieghafteste Be*jahung* enthält). Von großem Abstand betrachtet, enthüllt sich somit der Aufriß des abendfüllenden Gesamtwerkes derart, daß im *Kyrie* ein Ansatz, im *Gloria* und *Credo* ungeheure Höhepunkte liegen, während *Sanctus* und *Agnus Dei* zusammen wieder stillere Vorbereitung zur letzten befreienden Entladung im *Te Deum* darstellen.

Bittner (der gegenwärtig an einem Requiem arbeitet) gab hier ein Kunstwerk, das bei allem Reichtum an Problemen nicht etwa einer geistigen Oberschicht vorbehalten erscheint, vielmehr ins Herz echten Menschenempfindens greift und stets einen der festlichsten Anlässe im Wirkungskreis großer Chöre zu bilden bestimmt ist.

NEUNHUNDERT JAHRE NOTENSCHRIFT

VON

JOSEPH WÖRSCHING-DILLINGEN a. D.

»Eure bewunderten Gesangsmeister können ihre Schüler hundert Jahre lang bei Tag und Nacht singen lassen, und sie sind doch nicht fähig, auch nur eine einzige Antiphone ohne Unterweisung aufzuführen.« *Guido von Arezzo*

Wer brachte den armen Sängern Erlösung? Kluge Mönche waren es, die tastende Versuche machten und wohldurchdachte Systeme aufstellten, die mit der Erfindung der Notenschrift endigten. An den musikalischen Pflegestätten, vornehmlich den Klöstern, kam immer mehr die Mangelhaftigkeit der musikalischen Notation zum Bewußtsein; denn ohne Anleitung durch Cantores und deren mündliche Überlieferung waren die Neumenhandschriften Bücher mit sieben Siegeln. Das Mittelalter war der Meinung, daß die Neumen einem tiefen Brunnen glichen, dessen Wasser kein Seil und kein Eimer erreichen könne. Und welche Schwierigkeiten hat die Entzifferung der Neumen unseren Gelehrten geboten, bis die rätselhaften Zeichen durch die komparative Methode bezwungen wurden? Wir können eines Lächelns nicht entraten bei Lesung dessen, was der französische Musikgelehrte Nisard (Abbé Normand 1812 bis 1887) berichtet. Er wähnte im Ernst, daß nämlich das Geheimnis ihm im Traume offenbar geworden sei, und mußte doch am Ende seines Lebens als Vermächtnis den Satz hinterlassen: »Das Problem ist unlösbar und wird niemals eine Lösung finden.« Nisard hatte wohl schön geträumt, und es wäre noch viel schöner gewesen, wenn er wirklich das Geheimnis erlauscht hätte: »Ich war über meinen Arbeiten eingeschlummert. Da befand ich mich auf einmal in einer alten französischen Kathedrale. Es wurde eben Gottesdienst gehalten. Ich sah mich verwundert um. Vor einem großen Notenbuch stand die Schola Cantorum. Da begann der Gesang und ich wagte es, mitzusingen. Doch ein freundlicher, etwas bejahrter Sänger nahm mich zur Seite und sagte in sanftem Tone zu mir: ›Mein Sohn, du kannst hier nicht mitsingen, du hast unseren Gesangunterricht noch nicht besucht. Habe acht!‹ Und sodann begann der Unterricht.« Nisard glaubte wirklich an den glückhaften Traum und an das erlauschte Geheimnis, er benachrichtigte den Minister des Innern: »Ich glaubte, es handle sich um das Spiel der Phantasie. Doch tausend Erfahrungen bestätigten mir, daß ich den Schlüssel zu den neumatischen Hieroglyphen gefunden habe«.

Diese Illusion erklärt sich von selbst. Nisard lebte ganz in seinen Neumenhandschriften und wußte so recht, daß ihm das lebendige Zwischenglied, der Cantor, die lebendige Anleitung, die Tradition fehlte. Was sich Nisard wünschte, erschien ihm im Traum, aber es war ein Trugbild. Erinnert diese anmutige Erzählung nicht an ein Analogon in unserem zeitgenössischen Musikschaffen, an den grandiosen 1. Akt in Hans Pfitzners »Palestrina«!

MOZART

Entwurf zur Klaviersonate D-dur (Köchel Nr. 284)

Nach dem Original der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin herausgegeben von Peter Epstein




16
18
20
22
24
26
28
30
32


34
36
38
40
42
44
46
48
50
52


54
56
58
60
62
64
66
68
70
f
p
[p]
[Hier bricht der Entwurf ab, es folgt die Sonate in der bekannten Fassung.]

Doch wieder zurück ins tiefe Mittelalter! Die neumatische Notation war in hohem Grade melodisch unbestimmt; daher das beharrliche Streben, eine genaue intervallmäßige Notation zu finden. Ein Versuch landete bei der Buchstabennotation, die in der altgriechischen ihr Vorbild hatte. Das berühmteste Beispiel bietet der dem 11. Jahrhundert angehörende Kodex H 159 der medizinischen Fakultät in Montpellier. In ihm sind die Melodien in Neumen aufgezeichnet, und unter diesen sind in Buchstaben die Intervalle angegeben (vgl. Paléographie musicale VII/VIII). Ein zweites System findet einen guten Gedanken, indem es die Neumen höher und tiefer stellt und so schon ein ganz anschauliches Bild vom Steigen und Fallen der Melodie vermittelt. Diese Art, »Diastemie« genannt, findet sich schon in Denkmälern des 10. Jahrhunderts verwertet. Also vielerorts begegnen wir dem Auftreten von neuartigen Manieren, die Tonstücke zu notieren. Von nun an war der Schritt nicht mehr weit, der Hand des Schreibers, die über den Text die Neumen malte, eine Stütze zu bieten, indem man ihr eine Linie zog, sei es durch bloße Ritzung der Pergamentblätter oder durch deren farbiges Auszeichnen. Wann dies zum erstenmal Anwendung fand, wissen wir nicht; bestimmt ist nur, daß bald früher, bald später an den einzelnen Pflegestätten des Chorales die Einführung erfolgte. Die älteste Notiz begegnet uns gegen Ende des 10. Jahrhunderts bei einem Chronisten des Klosters Corbie, der zum Jahre 986 bemerkt: »Um diese Zeit begann man im Kloster auf eine neue Art zu singen, nach Zeichen, die auf Linien und in Zwischenräumen zum Unterschiede aufgestellt waren. Denn bis dahin besaßen die Gradualien und Antiphonarien unserer Kirche keine Linien«. Demnach können wir die Erfindung der Notenlinie kurz vorher ansetzen.

Es handelt sich in diesem Falle schon um Notenlinien in unserem Sinne, da Linie und Zwischenraum verwendet ist, im Gegensatz zu dem schon weiter zurückliegenden Versuch des Mönches Hucbald (840—932), der sein Liniensystem der damaligen sechssaitigen Cithara nachbildete und gleichsam die sechs Saiten des Instrumentes als sechs Linien auf das Pergament zeichnete. Dadurch wurden fünf Zwischenräume gewonnen, und in diese schrieb Hucbald die Textsilben der Tonhöhe entsprechend. Nach dieser Methode war die Melodie zwar fixiert, die ganze Anlage für das Auge jedoch unübersichtlich. Trotzdem muß man sich wundern, daß dieses System nicht sofort weiter ausgebaut und vervollkommnet wurde, sondern ein einzelner Versuch blieb, der doch das Vermögen in sich gehabt hätte, von Grund aus umstürzend zu wirken. Man war eben noch zu sehr vom Osten beeinflußt, der ja bis zum heutigen Tage an seinen Neumen festhält. Und so dauerte es abermals hundert Jahre, bis der größte Schritt erfolgte, bis *Guido* von *Arezzo* kam und mit den bisherigen Gepflogenheiten in Theorie und Praxis brach. Er wurde zum Ausgangspunkt einer neuen Epoche, zu der sogar noch unsere selbstbewußte und stolze Gegenwart zählt, indem er in genialer Synthese Notenlinie und Neumen-

schrift verband und die Gesangstöne als Neumen auf die Linien und in die Zwischenräume schrieb. Bis zum heutigen Tage ist in unserer Notenschrift dieses Prinzip festgehalten, abgesehen von den durch die Mensurierung bedingten Änderungen. In der Urgestalt entwickelte sich das System aber noch über ein halbes Jahrtausend in den verschiedenerlei Arten von Tabulaturen. Und einzelne Züge dieser Urgestalt hat sich sogar wieder die moderne Theorie und Wissenschaft nutzbar gemacht.

Guido von *Arezzo* (970—1050) ist einer unserer besten Systematiker und größten Theoretiker. Das Mittelalter gab ihm den ehrenden Beinamen des »Erfinders der Musik«. Namentlich war bei den Sängern sein Name und Andenken gesegnet, da er ihnen doch die größte Wohltat erwiesen hatte. Man ging sogar soweit, alles, selbst das Unglaublichste, über dessen Herkunft man im unklaren war, diesem Manne zuzuschreiben. Man ehrte ihn also nach alter Art nach seinem Tode viel mehr als zu seinen Lebzeiten.

Guido, angeblich in Arezzo geboren, in Wirklichkeit aber etwa 970 in der Gegend von Paris, wurde höchst wahrscheinlich in St. Maur des Fossés bei Paris erzogen (Guido de Sancto Mauro). Von hier aus kam der Mönch zuerst nach *Pomposa* (bei Ferrara) und später nach *Arezzo*. Durch seine hervorragenden Kenntnisse und durch seine von Erfolg gekrönten Neuerungen erwarb er sich zwar bald die Bewunderung vieler, aber in noch größerem Maße Mißverständnis, Neid und Ungunst seiner Ordensgenossen. Von Mitbrüdern beim Abte von Pomposa, der wie er den Namen Guido führte, in Mißkredit gebracht, verließ er Pomposa. Er kam nun nach *Arezzo* zu Bischof *Theobald*, der sein Talent alsbald erkannte und sich seiner annahm. Von Arezzo aus verbreitete sich der Ruhm seiner Gelehrsamkeit und das Lob seiner Erfindungen der Art, daß sein Ruf bis nach Rom an den päpstlichen Hof drang. Damals saß Papst Johann XIX. auf dem Stuhle Petri, der nicht säumte, den berühmten Benediktiner alsbald nach Rom zu befehlen, im Jahre 1026 (1028?, 1033?). Der Papst harrte seiner begierig, er wollte den kennen lernen, dem in kurzer Zeit das gelinge, was andere nur in jahrelangem Bemühen erreichten. Guido reiste also wahrscheinlich 1026 in Begleitung des Abtes *Grimoald* von Arezzo und des Propstes *Peter* von Arezzo nach Rom, wo er dem Papste sein System vortrug und erklärte. Der Papst war höchst erstaunt, als er nach einigem Unterricht aus dem Antiphonar, das Guido ihm vorzeigte, singen konnte und persönlich überzeugt wurde von der enormen Vorteilhaftigkeit der Guidonischen Methode.

Der Tag und das Jahr, an dem Guido von Arezzo dem Papste Johann XIX. das erste auf Linien geschriebene Choralbuch übergab, ist daher zu einem der denkwürdigsten der ganzen Musikgeschichte geworden. Guido und sein neues System wurde an höchster Stelle anerkannt und approbiert, ihm gehörte von nun an die Zukunft. Jetzt fühlten sich selbst seine früheren Gegner, darunter auch Abt Guido von Pomposa bewogen, mit dem Meister der Musik Aussöh-

nung herbeizuführen. Welch ungeheure Umwälzungen die Guidonischen Reformen hervorriefen, sehen wir am besten daraus, daß von nun an die abendländische Musikpflege und Musikkultur mit Riesenschritten voraneilen konnte und eine Entwicklung durchmachte, die vom Orient und dem europäischen Osten nicht annähernd erreicht wurde. In diesen Zeiten war nämlich die innere kirchliche Trennung des Ostens vom Westen schon so ziemlich vollzogen, weshalb auch der Osten diese Neuerung nicht mehr annahm und bis zum heutigen Tage die linienlosen Neumen beibehielt und dabei erstarrt ist. Guidos Liniensystem ist also noch zugleich der *Grenzstein* zwischen der konstanten Musikpflege des Ostens und der lebendigen musikalischen Entwicklung des Westens.

Neunhundert Jahre Notenschrift! Vernehmen wir Guidos eigene Worte über seine neue Notenschrift (Regulae rhythmicae):

»Bei fortschreitendem Studium setze man endlich einen einzigen Ton zwischen zwei Linien, denn es ist nur vernünftig, daß verschiedene Dinge verschiedene Lage bekommen. [Manche setzen zwei Töne zwischen zwei Linien, andere drei und wieder andere haben gar keine Linien. Hierdurch wird die Arbeit erschwert und der Irrtum ist doch so groß. Da aber nun eine einfache Sache rasch begriffen wird, so bezeichnet man den 3. und 6. Ton häufiger (Guido läßt sein Tonsystem mit dem tiefen A beginnen, demnach ist C der dritte und F der sechste Ton); diese wiederholen sich ja öfter, wie man bald wahrnehmen kann. In den mit Buchstaben verbundenen Neumen übe man sich also fleißig. Die Lage jeden Tones kann leicht bestimmt werden, wenn auch nur ein Buchstabe vorangestellt ist.]*) Damit die Verschiedenheit der Töne besser hervortritt, ziehen wir einige verschiedenfarbige Linien, so daß das Auge gleich die Lage des Tones unterscheidet. Leuchtender Safran (gelbe Linie) erglänzt dort, wo der dritte Ton (C) seinen Platz hat, nicht weit entfernt erstrahlt aber der sechste Ton in rotem Mennig. In der Nähe der Farbenlinien lassen sich die anderen Tonstufen leicht finden. Wenn aber die Neumen ohne Buchstabe und ohne Farbe aufgezeichnet werden, so gleichen sie einem Brunnen, in den kein Seil hinabreicht und dessen Wasser, wenn auch noch so viel, denen nichts nützt, die es sehen. Auch das, was ich vorher sagte, ist gar nützlich. Wenn du sorglich die Neumen von ähnlicher Gestalt betrachtest, erkennst du leicht die geeignete Fähigkeit der Neumen, daß sie auf verschiedene Weise erklingen, je nach Stellung und Art und wenn die Töne auf verschiedenen Linien stehen, und wenn du dich öfters in den einzelnen Tonarten und Formeln übst.«

In diesem Zitat finden sich alle Elemente angedeutet, die Guido in seinem so befriedigend gelösten Problem der Tonschrift vereinigt hatte: Er baute sein Liniensystem terzenweise auf, was für damals nicht das unmittelbar Nächste gewesen war, da doch das Tetrachord das Alpha und Omega der ganzen damaligen Musiktheorie gewesen war. Er vermehrte bzw. reduzierte die Linienzahl auf vier, färbte die Notenzeilen und legte die Intervalle durch Vorsetzen

*) Der eingeklammerte Teil ist unecht und fehlt in vielen Handschriften, enthält aber einige klare Hinweise.

eines Buchstabenschlüssels fest. Hierdurch bereitete er ein für allemal, wie schon gesagt, der Not der Sänger ein Ende und ebenso der Not des Neumenschreibers, der in der stillen Klosterzelle die mühevollen und schwierigen Zeichen in die Codices malte. Die Sänger waren vorher immer auf das Auswendiglernen angewiesen gewesen, jetzt konnten sie mühelos, auch unbekannte Gesänge vom Blatt singen. Er befreite das Gedächtnis von dem Ballast, der Hauptträger jeglicher musikalischer Tradition sein zu müssen, und setzte das Auge in seine ihm gebührenden Rechte ein; dieses hatte bisher unverwandt auf den Kantor sehen müssen, jetzt wurde es gewürdigt, bei der reproduktiven künstlerischen Tätigkeit in hohem Grade mitzuwirken. Guido war der Feind eines jeglichen Mechanismus. Mit pädagogischer Zielstrebigkeit arbeitete er darauf hin, jeden Sänger möglichst selbständig zu machen. In seiner Lehrmethode ging er von den Elementen der Musik, von den Tönen und vom Tonsystem aus. Er machte seinen Schülern das Verhältnis der Töne zueinander, die Intervalle klar. Er leitete sie auch an, nicht jeden Ton für sich, sondern im Zusammenhang zu betrachten, was doch für die musikalische Erfassung eines Tonstückes fundamentale Voraussetzung sein muß.

Seit dem 12. Jahrhundert setzten sich Guidos Reformen fast allgemein in Italien, Frankreich, Spanien und England durch. Seit dieser Zeit bekommen die Choralbücher ein ganz anderes Aussehen. In St. Trond, einem belgischen Kloster, führte anfangs des 12. Jahrhunderts der Gesangmeister Radulphus unter dem großen Staunen der alten Mönche die neue Weise ein, denn es konnte ihnen gar nicht einleuchten, wie man vom einmaligen Sehen eine Melodie absingen könne. Von den deutschen Klöstern machte sich zuerst die *Reichenau* die Neuerung zunutze. Im Kloster *Einsiedeln* hielten die Reformen unter Abt Johann von Schwenden (1298—1327) Einzug. Das einstmals blühende *St. Gallen* blieb merkwürdigerweise bis ins 15. Jahrhundert hinein verschlossen. Diese bedauerliche Tatsache wird sofort aus dem Umstand erhellt, daß diese uralte Kulturstätte bereits ihren Höhepunkt überschritten hatte und sich damals auf der absteigenden Linie befand. Es wurde schon bemerkt, daß sich der Osten vollständig abschloß — bald nach Guidos Tod, 1054 war das große Schisma erfolgt — und sich selbst zum Stillstand und Rückschritt verurteilte: Wer rastet, muß rosten. War bis jetzt immer das Abendland vom Osten beeinflußt worden und hatte immer bis jetzt eine Latinisierung des Entlehnten stattgefunden, so trennen sich von nun an scharf die Wege, die periodische Entwicklung der kirchlichen und weltlichen Musikgeschichte vollzieht sich ausschließlich im Abendland, im Westen.

Guido von *Arezzo* ist eine Säkularerscheinung, er ist einer der größten Geister und Wohltäter der Menschheit. Mit seinem Liniensystem hat er eine Revolution verursacht, die, vom praktischen und historischen Standpunkt aus betrachtet, unbedingt notwendig und heilsam war. Diese Revolution lieh dem Gregorianischen Choral erst das Vermögen, jegliche musikalische Kunst und

Produktion durch Jahrhunderte hindurch zu durchdringen und mit seinem Gedanken und Gehalt zu befruchten.
Wir staunen heute über einstige glückliche Zeiten und wollen sie nicht mehr verstehen. Wir wundern uns aber zugleich über die heutigen chaotischen Zustände. Wir sehen zeitgeistige Weltanschauungen und ihre Ausdrucksformen, auch musikalische, erstehen und vergehen. Wohin sollen wir uns wenden? Es gibt nur einen Weg zum Glück, innere Sammlung und Erhebung des Geistes über das Weltgetriebe hinaus. Dann verstehen wir im Glauben und brauchen nicht Generationen zu bewundern und beneiden — dann können wir selbst den wahren Fortschritt und das Glück im Innern erfahren.

AUGUST STRINDBERG UND DIE MUSIK

VON

KURT LONDON-BERLIN

Es ist ein eigen Ding um das Interesse aller Welt für die persönliche Stellung großer Nichtmusiker zur Musik. Ob bildende Künstler, Dichter oder Wissenschaftler — die *Fachleute* suchen nach jeder Richtung hin zu erforschen, inwieweit diese oder jene Persönlichkeit für die Musik inklinierte, welcher Geschmacksrichtung sie huldigte und wie sie dies alles begründete; das *Publikum* macht oft genug Aussprüche solcher Persönlichkeiten mehr oder weniger wahllos zu den seinen. Vielleicht ist es die Gefahr vor der Macht solcher Publikationen schriftgewandter Laien — denn das sind sie fast immer auf dem Gebiete der Musik —, die zu Versuchen treibt, das Verhältnis von Bildhauer, Maler, Dichter oder Wissenschaftler zur Musik klarzulegen. Vielleicht auch interessiert uns die Seele eines solchen bedeutenden Menschen, denn sie offenbart sich leicht bei Einwirkungen der Musik, dieser mächtigsten, innerlichsten und darum seelisch einflußreichsten aller Künste. In seinem »Johann Christoph« läßt Rolland den Dichter Olivier dem Musiker Johann Christoph etwas vorspielen: da erst erkennt der Musiker den Charakter Oliviers richtig, denn nur die Musik war imstande, die feinsten Regungen seiner großen Seele nach außen kundzutun.
Früher war die Kunstmusik ein Privileg der Aristokratie, von der ja die produktiven und reproduktiven Musiker abhingen. Je mehr aber die schönsten und schwierigsten Werke zum Allgemeinbesitz wurden, je höher die kulturelle Wichtigkeit der Musik stieg, desto intensiver beschäftigte man sich naturgemäß mit allen Dingen, die mit ihr im Zusammenhang stehen. So kommt es, daß eigentlich nur die neuere Zeit Angelpunkte für derartige Forschungen bietet, begonnen mit Goethe, dessen Musikalität übrigens heute wie früher

ein durchaus bestrittenes Problem ist. Unsere zeitgenössische Schaffensperiode zeichnet sich nun nicht durch eine besonders große Auswahl geniehafter Nichtmusiker aus, deren Stellung zur Musik zu erforschen sich verlohnt; wir leben im Zeitalter kritischer Zusammenfassungen (man denke an Spengler, Worringer, Diebold u. a. m.), deren Verfasser nicht so sehr originelle, als zeitbedingte Persönlichkeiten sind.

Greifen wir nun, in medias res, einen der interessantesten, universellsten, produktivsten und genialsten Dichter der Neuzeit heraus: *August Strindberg*. Die Tage der Strindberg-Mode sind — gottlob! — vorüber. Vor zwei, drei Jahren gab es kaum ein Theater, das nicht einige seiner Dramen im ständigen Repertoire hatte, keine Buchhandlung, in der nicht seine Werke täglich in großer Anzahl gekauft wurden. In allen Kreisen der Gesellschaft sprach man fast ausschließlich von ihm, machte aus diesem scheuen, menschenfernen Dichter eine Modegottheit. Das hat sich gegeben; die Gemüter fanden, beruhigt, neue Götzen, die sie anbeten konnten. War's nicht Strindberg, wurde es Tagore oder Dempsey. Wir aber freuen uns, post festum ruhig und unbeeinflußt von Massensuggestionen des Dichters Werke genießen zu können, seine einzigartige Natur zu studieren und uns so ein wahrheitsgetreues menschliches und künstlerisches Bild von ihm zu machen.

Bei solchem Studium fällt häufige Erwähnung der Musik auf und veranlaßte, Strindbergs Stellung zur Musik zu erforschen. Während sich der Verfasser dieser Zeilen noch hiermit beschäftigte, erfuhr er, daß der Schwede *Viktor Hellström*, aus dem Bekanntenkreis des Dichters, ein Büchlein über »Strindberg und die Musik« geschrieben hätte. Der deutsche Übersetzer, Emil Schering, stellte ihm, mit Erlaubnis des Georg Müller Verlages, liebenswürdigerweise das noch ungedruckte Manuskript zur Einsicht zur Verfügung. Das Werkchen gibt weniger begründete Ansichten über Art und inneres Wesen von Strindbergs Musikalität, als eine fast tabellarische Übersicht der Musikwerke, mit denen Strindberg speziell in Berührung kam; dazu Daten und Stellungnahme. Also eine Analyse ohne Synthese — als solche interessant und brauchbar.

Unter Benutzung dieses einzigen, nicht von Strindberg stammenden Quellenwerkes soll nun im folgenden eine kurze, synthetische Darstellung des Verhältnisses gegeben werden, das zwischen dem Dichter und der Musik menschlich und künstlerisch bestand — wie sich dies aus seinen Werken, besonders aber seiner Lebensgeschichte unschwer erkennen läßt.

ANLAGE, ERZIEHUNG UND ENTWICKLUNG

Jeder Mensch wird mit einer naturhaft bestimmten Anlage für die Empfindung von Musik geboren. Völlig Unmusikalische, denen Musik nur unangenehmes Geräusch bedeutet, sind zweifellos anormal; man will ja neuerdings das absolute Fehlen musikalischer Empfindung biologisch wahrnehmen

können und damit den Beweis erbracht haben, daß ein derartiges Manko mehr in der Physis als in der Psyche begründet liegt. Menschen mit solch anormalen Gehörsorganen sind naturgemäß musikalisch nicht bildungsfähig. Anders eine normale Gehörsbegabung, wie man sie im Durchschnitt findet. Sie kann, ob stärker oder schwächer, auf alle Fälle gefördert, hochgezüchtet werden. Ist aber keine Anleitung vorhanden, so wird sich das Verständnis für Musik nur langsam, bei schwächer Begabten wohl überhaupt nicht weiter entwickeln. Derartig ursprünglich (obwohl nicht hervorragend) begabt war Strindberg. Man kann ihn geradezu als Prototyp eines Menschen ansprechen, der sich langsam von selbst zu höherer Musikalität hochrang. In seinem Drang nach Universalität, der ihn dazu trieb, alles kennen, können und wissen zu müssen, kann man wahrscheinlich den wichtigsten Grund erkennen, der ihn schon als jungen Menschen veranlaßte, sich näher mit Musik zu beschäftigen, ja — während der Studentenzeit in Upsala — sogar für Gitarre zu komponieren.

Immerhin war es ein großer Vorteil für Strindberg, daß Eltern und Geschwister sich viel mit Musik beschäftigten. Freilich für ihn nicht immer in der angenehmsten Weise: es wurden stundenlang Tonleitern geübt, eine Marter für den empfindlichen Jüngling; aber auch die Ausübung von Kammermusik gab ihm wenig, sicherlich vor allem der schlechten Ausführung wegen:

»Wenn er die Geschwister Quartett spielen hörte, war er nie zufrieden mit der Ausführung. Er spürte Lust, aufzuspringen und ihnen die Instrumente fortzunehmen, um ihnen zu zeigen, wie es sein mußte.« (Sohn einer Magd.)

Und da er wenig Anleitung hatte, versuchte er sich autodidaktisch:

»Wenn er seine Singstimme übte, benutzte er das Cello. Wenn er nur gewußt hätte, wie die Saiten hießen.«

Immerhin mögen diese bitteren Bemerkungen etwas übertrieben sein, denn seine beiden Geschwister Anna und Axel besuchten die musikalische Akademie, Axel wurde sogar später Musiker. Bis zum Beginn der Studienjahre (1867) scheint er sich jedenfalls ausübend fast gar nicht mit Musik beschäftigt zu haben; rezeptiv berichtet er — mit Ausnahme der häuslichen Kammermusik — eigentlich nur von Offenbachs »Schöner Helena«, die damals ihren Siegeszug über die Bühnen der Welt antrat; jedoch ging sein Urteil mehr von philosophischen als musikalischen Gesichtspunkten aus.

Im Sommer nach seinem Schlußexamen, das ihm die Universität öffnete, hat Strindberg wohl die ersten tieferen Anregungen für die Entwicklung seines musikalischen Verständnisses erhalten. Als Privatlehrer einer wohlhabenden Familie war er jeden Abend bei den Mitgliedern einer Sommerkolonie, die, wie er im »Sohn einer Magd« berichtet, aus drei Kreisen bestand: Künstlern, Gelehrten und Kaufleuten. Die Gelehrten machten den geringsten Eindruck auf ihn; seine Beziehungen beschränkten sich abwechselnd auf die Gruppen

der Künstler und Kaufleute. Aber nur kurze Zeit hielt er es unter den Künstlern aus:

»Johann fühlte sich einige Stunden wohl unter diesen liebenswürdigen Menschen; wenn er aber von der Villa der Kaufleute nebenan Quartettgesang und Tanzmusik hörte, verlangte er dorthin; da war es bestimmt lustiger.« (Sohn einer Magd.)

Dieser Satz charakterisiert wohl am treffendsten sein damaliges musikalisches Niveau, das sich auch in Upsala ebenso erkennen läßt: er spielte im Kreise seiner Kameraden das B-Kornett, sang im Quartett und klimperte mit Vorliebe auf der Gitarre. Ernste und klassische Musik langweilte ihn auf die Dauer — er hatte noch nicht gelernt, die Größe ihrer Kunst zu erkennen und zu genießen. Die innere, zur Erscheinung gezwungene Fülle eines gefühlvollen Jünglingsherzens, vielleicht auch der Spiel- und Amüsiertrieb ließ ihn leichte, gefällige Musik jeder anderen vorziehen.

Aber Strindberg war ein ruheloser, ewig wandelbarer Geist. Aus seinen Werken verschiedener Lebensperioden tritt er uns fast nie als derselbe entgegen. Kein Wunder, daß sich, wie so vielem gegenüber, auch seine Ansichten über Musik änderten und durch seine wachsende Kenntnis der Hauptwerke klassischer Literatur kritisch Hand und Fuß erhielten. Ohne Zweifel hat hierzu der Berliner Aufenthalt des Dichters in den neunziger Jahren viel beigetragen. Merkwürdig paarte sich seine Liebe für Sinding und Mendelssohn mit der Verehrung für Haydn und besonders Johann Sebastian Bach. Immer mehr wuchs sein Bedürfnis, Musik in sich aufzunehmen. Der schwedische Dichter Algot erzählt darüber amüsant, wie Strindberg viele Abende bei Frau Kjelleberg, einer musikalischen Freundin, verbrachte:

»Um nicht länger als nötig auf die Musik zu warten, erbot sich Strindberg, ihr beim Trocknen des Porzellans zu helfen. Er setzte sich auf einen Rohrstuhl ohne Lehne und tat seine Arbeit unter bizarren Monologen. Wenn alles fertig war, ging Frau Kjelleberg ans Pianino, welches das eine der kleinen Zimmer beinahe füllte. Wand an Wand mit dem Instrument stand ein kleines Sofa, in dessen bequemen Ecken Strindberg allein im Dunkel saß und lauschte.« (Hellström.)

Es begann nun die Periode musikalischer Abendunterhaltungen, zunächst unter Mitwirkung von Tor Aulins Geigenspiel mit Strindbergs Bruder Axel am Klavier, bei denen er die Violine lieben lernte, die er vorher als »zu weichlich« verachtet hatte. Andere musikalische Abende verlebte er (nach Hellström) mit einer Gesellschaft von Künstlern, unter denen besonders die Maler Richard Bergh und Nordström, Anders Zorn, Albert Engström und Prof. Carlstein-Gyllensköld zu nennen wären. — Die Bedeutung der seelischen Kräfte der Musik wuchs für Strindberg, je älter er wurde; gegen 1908 prägt er von Tor Aulin das Wort von David, der ihm, Saul, durch sein Spiel inneren Frieden verschaffte. So blieb es bis an sein Lebensende, aber nur einige wenige Werke der Klassiker blieben unangetastet von seiner scharfen Kritik.

GESCHMACK, LIEBLINGSWERKE UND SZENENMUSIKEN

Wandelbar wie Strindbergs Charakter war sein Geschmack. Traf das schon auf Dinge zu, die er tiefer beherrschte, wieviel mehr auf die Musik, der er — trotz seiner theoretischen Versuche, von denen noch zu sprechen sein wird — durchaus laienhaft gegenüber stand; unterstützte ihn doch die größere Zeit seines Lebens nicht einmal ein besonders feines musikalisches Empfinden: Liedertafeleien und Gitarrenständchen gefielen ihm in jungen Jahren am besten; von dieser Zeit über die Liebe zu Sinding und Mendelssohn bis zu den Lieblingswerken der reiferen Jahre liegt mehr als ein Menschenalter. Hellström bezeichnet für diese letzte Lebensperiode besonders: Beethovens Appassionata, die Pathétique, Mondschein- und Kreuzersonate, Sonate op. 111 erster Satz und die in d-moll op. 31 Nr. 2 (»Gespenstersonate«), welch letztere (mit Schumanns »Aufschwung«) eine besondere Rolle in Strindbergs Leben und Werken spielte: in gewissen Lebenslagen erschienen sie seinem durch Swedenborg überscharfen Sinnen mit der Regelmäßigkeit eines unaufhaltbaren Schicksalswinkes. Besonders die »Gespenstersonate« hatte es ihm angetan; er nannte nach ihr eines seiner Kammerspiele; alle Szenenmusik zum »Rausch« entnahm er ihr und benutzte ihr Allegro als Vorspiel zum vierten Akt von »Nach Damaskus«. Ein eigenartiger Zug seines Geschmacks hängt damit zusammen: seine Vorliebe für schnelle, hinreißende Tempi. Nichts fesselte ihn mehr als z. B. der letzte Satz der Mondscheinsonate in seinem leidenschaftlich unruhigen Allegro.

Weiter erwähnt Hellström von seinen Lieblingswerken noch: Beethovens Eroika und Fünfte Sinfonie; Bach: große Chaconne, Fuge d-moll; Mozart: Requiem, g-moll Sinfonie; Chopin: Polonaise op. 40 Nr. 2, Etüde op. 25 Nr. 7, posthum. op. 66, Fantasie impromptu, Nocturnos op. 48 Nr. 1 und op. 97 Nr. 2.

Sehr interessant sind die Zusammenstellungen der Szenenmusiken, die Strindberg für einige seiner Dramen sehr genau ausgearbeitet hat. Dem großen Publikum wird dieses Verzeichnis kaum bekannt sein, auch die Georg Müllersche Ausgabe bringt sie nicht immer. Wahrscheinlich also überliefert sie Hellström nach Strindbergs persönlichen Angaben, die, soviel bekannt ist, auf deutschen Bühnen noch nie befolgt wurden. So schreibt er für »*Nach Damaskus*« vor:

Vorspiel: Largo aus Beethovens Sonate op. 10 Nr. 3.
Vor dem ersten Akt: Mendelssohns »Frühlingslied«.
Vor dem zweiten Akt: »Lacrimosa« aus Mozarts Requiem.
Vor dem vierten Akt: Allegro aus Beethovens d-moll-Sonate op. 31 Nr. 2.
Vor dem fünften Akt: Zwischenspiel aus Schumanns »Manfred«.

Für »*Carl XII.*«, der eine Vorliebe für Sarabanden Johann Sebastian Bachs gehabt haben soll, bestimmt er wörtlich als

Vorspiel: Schlußchor aus der Matthäus-Passion.
Vor dem zweiten Akt: Gavotte I (Molto Allegro).

Vor dem dritten Akt: Sarabande aus der Französischen Suite (1, Ed. Peters).
Vor dem vierten Akt: Sarabande aus der englischen Suite (3, Ed. Peters).
Vor dem fünften Akt: Les agréments de la même Sarabande.

Ähnliche Zusammenstellungen für Szenenmusiken finden wir noch bei »Ostern«, »Königin Christine«, »Gustav Adolf«, »Gustav III.« und »Totentanz«, deren Charakter im wesentlichen der gleiche wie der der Musik für »Nach Damaskus« ist. Er stellte jedenfalls etwaige Szenenmusiken sehr sorgfältig zusammen, machte sogar, wie z. B. im »Glückspeter«, genaue Instrumentationsangaben und fügte diesem Manuskript eine handschriftliche Notenbeilage bei, die im Anhang des Bandes der romantischen Dramen faksimiliert ist und eine geübte Notenschrift erkennen läßt.

Sympathisch berührt Strindbergs Abneigung gegen die Operette. Seine düstere, schwere Lebensauffassung stieß sich an allen zur Nur-Amüsements benutzten Kunstformen. Daß er allerdings klug genug war, Unterschiede zu machen, beweist sein Urteil über Offenbachs »Schöne Helena«:

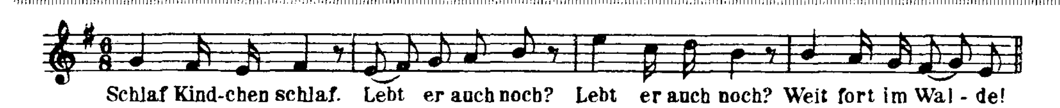
». . . Von größerer Bedeutung wurde das Erscheinen von Offenbachs Operette auf dem Königlichen Theater . . . Die Menschen waren es müde, heucheln zu müssen; sie freuten sich, daß sie eine neue Moral bekamen . . . Offenbach gefiel, weil die Sinne vorbereitet waren . . . seine Operette hat dieselbe Rolle gespielt wie die Komödien des Aristophanes . . .« (Sohn einer Magd.)

Auffällig ist hierbei, daß die Wertung nur von der literarisch-philosophischen Seite geschieht; von der Musik ist keine Rede, so daß man annehmen kann, er habe sie in Übereinstimmung mit dem Text gefunden und daher ebenso wie diesen gebilligt. Denn daß er Text und Musik im Verhältnis zueinander sehr wohl verschieden beurteilen konnte, zeigt seine merkwürdige Einstellung zu Richard Wagner, dessen Texte er stets würdigen konnte und wiederholt lobte, aber dessen Musik ihm anfangs unverständlich war; später gar haßte er sie blind und wütend. In seinem »Neuen Blaubuch« behauptet er unter dem Titel »Bayreuth« ungeheuerlicherweise: »Alle unmusikalischen Menschen und alle Darwinisten wurden sofort Wagnerianer.« Die Musik des »Tristan«, dessen Text er schön fand, bezeichnet er als »nicht allein häßlich, sondern sogar böse« (!). Der Bayreuther Gedanke blieb ihm fremd; er erkannte nicht den hohen Idealismus, mit dem eins der größten Genies Menschen der ganzen Welt um sich bannte. Sein Geist konnte, wollte sich nicht beherrschen lassen; er empfand wohl die unerhörte Macht der Wagnerschen Kunst, die auch die stärksten Geister unterjochte und wehrlos machte — mindestens während der Dauer ihrer persönlichen Nähe. Ist es doch eine oft gehörte Erfahrungstatsache, daß selbst Anti-Wagnerianer während der Aufführung eines Wagnerschen Werkes völlig in dessen Bann geraten, weil sie sich der unmittelbaren Gewalt dieser Musik nicht entziehen und ihre Einwände erst fern vom Werk erheben können. (Nicht zu sprechen vom Einfluß Wagnerscher Kunst auf ihre Anhänger!) Solche »geistige Vergewaltigung«, der am Ende des 19. Jahr-

hunderts zweifellos die maßgebenden Kreise der gesamten Kulturwelt zum Opfer fielen, konnte natürlich einer Natur wie Strindberg nur feindliche Gefühle einflößen — einem Mann, der mit zunehmendem Alter der *menschlichen* immer mehr und mehr die *göttliche* Gewalt als einzig berechtigte gegenüberstellte: Gott ist Gott und Swedenborg sein Prophet.
Nicht zugunsten seines Geschmacks spricht sein Entzücken für Gounods »Faust«, das er sich fast sein ganzes Leben lang bewahrte, ohne die Abgeschmacktheit dieser »Faust«-Verzerrung und das niedrige Niveau dieser süßlich banalen Musik zu empfinden.

THEORETISCHE STUDIEN, KOMPOSITIONEN, REFORMVERSUCHE

Es wurde schon angedeutet: ein Geist wie Strindbergs konnte sich mit bloßen Tatsachen nie zufrieden geben; alle Dinge, mit denen er in Berührung kam, mußte er aus innerem Drang heraus zutiefst erforschen, analysieren und synthetisch definieren. So mußte es ihn naturgemäß reizen, sich auch mit den theoretischen und technischen Problemen der Musik näher zu beschäftigen.
Ausübend spielte er ein wenig Klavier, obwohl nicht so gern wie Gitarre und Piston. Er studierte die Harmonielehre; ob er sich auch an den Kontrapunkt gewagt hat, weiß man nicht. So besaß er immerhin eine den Durchschnitt der Laien überragende musiktheoretische Bildung, die es ihm ermöglichte, sich auch auf diesem Gebiet mit Reformplänen zu versuchen. Zunächst arbeitete er an einer Vereinfachung der Notenschrift mittels verschiedener Farben. Sodann propagierte er eine vereinfachte Klavierschule, wohl veranlaßt durch die Schwierigkeiten, die ihm das Erlernen des Klavierspiels bereiteten. Am interessantesten für uns ist aber eine Arbeit über die Zusammengehörigkeit der Tongeschlechter, in der er das Atonalitätsproblem vorausahnte; — erstaunlich für einen Nichtmusiker, wie er die Zukunftsprobleme der Musik schon zu einer Zeit begriff, da die musikalische Welt noch in der Atmosphäre der letzten Romantiker verweilte.
Von diesen seinen Versuchen ist wenig bekannt, es bleibt Hellströms Verdienst, darauf hingewiesen zu haben. Es kommt auch durchaus nicht auf den positiven Wert dieser Studien an, der etwa für die Musik gewonnen wäre; davon kann wohl ebensowenig die Rede sein, wie z. B. von den Forschungsergebnissen Strindbergs auf dem Gebiete der Chemie, der er sich ja in besonderem Maße widmete. So darf es nicht wundernehmen, daß er sich sogar in der Komposition versuchte, in geringerem Maße allerdings (und weniger glücklich) als in der Malerei. Abgesehen von den Gitarrenstückchen seiner Studentenzeit, die nicht überliefert sind, bleiben die Melodien, die er zu der »*Kronbraut*« schrieb, am charakteristischsten. Irgendwelche Zusammenhänge mit der Kunstmusik bestehen nicht, sie kommen geradeswegs aus den nordischen Volksliedern in fahlen Molltonarten. Am hübschesten ist ein Wiegenlied der Kersti im ersten Akt:



In dieser Anlehnung an das Volkstümliche hält er immerhin ein Niveau, das er im Lied des Wassermanns (in demselben Märchenspiel) nicht behaupten kann: das Volkslied sollte hier ein Kunstlied werden. Schering erzählt in einer Anmerkung, daß die Melodie dieses Liedes schon 1892 entstanden sei, während die »Kronbraut« 1901 geschrieben wurde; der Dichter habe dieser Melodie das Lied des Wassermanns angepaßt, um sie so zu verwerten. Nun, es wäre uns ohne diese Musik nichts verloren gegangen:



Man wird übrigens bemerken, daß die Takteinteilung falsch ist, anstatt $^3/_4$ müßten $^4/_4$ notiert sein:



Soviel von Strindbergs Reformations- und Kompositionsplänen; sie mußten erwähnt werden, nicht ihrer musikalischen Bedeutung wegen (die ist geringfügig), sondern zur Abrundung des Eindrucks seiner musikalischen Eigenart.

Wir sahen, wie Strindbergs rastloser, umfassender Geistesradius auch die Musik berührte und in ihr Wesen einzudringen versuchte, ohne daß ihn eine besonders starke Musikalität dabei unterstützte. Er reagierte auf Musik mit einem eigenartigen Gemisch von primitiven Empfindungen und literarisch-wissenschaftlichem Forschungsinteresse. Er begriff wohl die Materie der Musik, nicht aber ihre Idee. Seine nur mittelmäßige Musikalität hinderte ihn daran, sich über bedeutende Musikwerke ein Urteil im musikalischen Sinne zu bilden: er urteilte literarisch und traf damit selten das, worauf es ankommt. Wohlverstanden: es handelt sich nicht um Geschmacksfragen — es gibt schließlich viele Leute, die sich aus Wagner nichts machen oder denen, wie Strindberg, selbst Mozart nicht ans Herz greift. Die *Gesichtspunkte* des Urteils allein sind maßgebend, die in musikalischen Dingen nicht allein vom Verstand, vom technischen Wissen, sondern auch in hohem Maße vom musikalischen Gefühl, der Musikalität an sich, bedingt werden.

Strindberg war der Typ eines Menschen, der alles kann, was er will. Aber auch solche Persönlichkeiten neigen in ihrer Universalität zu ganz bestimmten Seiten besonderer Begabung. Die Zeiten des Aristoteles, da noch alle Wissensgebiete in einem menschlichen Geist vereinigt werden konnten, sind vorüber — waren es schon zur Zeit Goethes, der, obwohl einer der umfassendsten

Geister, schon durch seine Einstellung zur neueren Kunstmusik eine schwächere Seite seines Allverstehens zeigte.
So ist denn, zusammenfassend, auf Strindbergs Urteil in musikalischen Dingen kein großes Gewicht zu legen, und wir können in ihm ein Genie sehen, das die Bedeutung der Musik in künstlerischer Beziehung kraft seines Geistes ermißt, ihre kulturellen und ethischen Einflüsse ahnt, aber den Wert eines musikalischen Werkes nicht mehr als ein Mensch mit durchschnittlicher Musikalität beurteilen oder empfinden kann.

VOM MUSIKSINN DER TIERE

VON

R. HENNIG-DÜSSELDORF

In Frankreich sind letzthin verschiedene tierpsychologische Versuche gemacht worden, die sich auf das Verhalten mehrerer Tiergattungen gegenüber musikalischen Eindrücken beziehen. Es ist ja überall bekannt, daß Tiere sehr mannigfach auf musikalische Wirkungen reagieren, daß manche ausgesprochen musikliebend sind, während für andere das Busch-Wort gilt, daß Musik oft nicht schön empfunden wird, weil sie meist mit Geräusch verbunden ist. Das fürchterliche Heulen und »Mitsingen« vieler Hunde ist das bekannteste und lehrreichste Beispiel hierfür.
Die französischen Versuche haben sich nun zum großen Teil gerade auf Hunde bezogen, allerdings auf solche Hunde, die nicht »grundsätzlich« Musikfeinde überhaupt waren. Es zeigte sich, daß ein und dieselbe Instrumentengattung, wie Klavier, Flöte, Geige, bei manchen Hunden durchaus beliebt, bei anderen jedoch ebenso unbeliebt ist. Der individuelle »Geschmack« der Tiere an der Musik ist merkwürdig weitgehend entwickelt. Zahlreiche Hunde haben ausgesprochene Lieblingskomponisten(!), während sie gegenüber den Kompositionen anderer Meister Abneigung an den Tag legen. Ein Hund wollte z. B. von Beethoven gar nichts wissen, schätzte aber Händel um so mehr, ein anderer hatte für Schumann nichts übrig, war aber für Brahms empfänglich, ein dritter empfand Antipathie gegen Mendelssohn, Sympathie für Mozart usw. An Wagners Musik bezeigte aber kein einziger Hund Geschmack.
Bei Pferden stellte man fest, daß Kammermusik ihnen Unbehagen verursachte. Jedesmal, wenn ein Streichorchester spielte, entfernten sie sich und kehrten erst wieder, wenn die Musik aufhörte. Andererseits wurde eigenartigerweise beobachtet, daß der sonst so scheue Hase durch den a cappella-Gesang eines Männerquartetts geradezu angelockt wurde. Sobald der Gesang erklang, kam er herbei und lauschte andächtig, um sogleich wieder zu verschwinden, wenn

das Singen aufhörte. Vielleicht machen sich Sonntagsjäger diese Erfahrung zunutze und gehen mit einem Männerquartett auf die Hasenjagd!
Die Tonpsychologie der Tiere und vor allem der Hunde ist ja schon seit sehr langer Zeit hier und da studiert worden. In Helmholtz' klassischem Werk über die Lehre von den Tonempfindungen (1862) ist auf Seite 188 die Beobachtung mitgeteilt, daß Hunde gegen das hohe e der Violine ausnehmend empfindlich seien — anscheinend weil dieser Ton dem Eigenton ihres Gehörapparates entspricht und daher besonders laut und schmerzhaft empfunden wird. In engem Zusammenhang damit mag eine Tatsache stehen, die in der »Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung« bereits vor mehr als 100 Jahren berichtet wurde, in der Nummer vom 3. Dezember 1806 auf Spalte 157, daß nämlich ein Hund den E-dur-Akkord durchaus nicht vertragen konnte und eines Tages, als er längere Zeit damit gepeinigt wurde, in Wut verfiel. An ganz anderer Stelle findet sich, ohne Kenntnis dieses Aufsatzes, eine Bestätigung der Beobachtung selbst. Ein gewisser Eduard Henneberg promovierte am 30. Mai 1846 an der Universität Jena zum Doktor der Medizin mit einer Dissertation, betitelt: »De vi soni et musicae in hominem sanum et aegrotum« (»Über die Wirkung des Tones und der Musik auf den gesunden und kranken Menschen«). Darin wird zum Vergleich auch das Verhalten von Tieren gegenüber musikalischen Einflüssen dargelegt und gerade von Hunden ganz Ähnliches, wie dort, berichtet. Auf Seite 16 findet sich ein Satz, der in deutscher Übersetzung folgendermaßen lautet:

> »Wenn auf Hunde musikalische Töne einwirken, legt die Mehrzahl eine gewisse Angst an den Tag oder bricht in lautes Geheul aus; ein A-dur-Akkord (mit dem hohen e als starkem Oberton) beunruhigte einen Hund sehr, ein E-dur-Akkord aber versetzte ihn in volle Wut.«

Es scheint demnach eine »Charakteristik der Tonarten bei Tieren« zu geben. Daß in der Tat nicht nur die verschiedenen Klangfarben verschiedener Instrumente, sondern auch die verschiedenen Tonarten eines und desselben Klangkörpers wechselnde Wirkungen bei Tieren hervorrufen können, beweist ein Bericht derselben Dissertation über tierpsychologische Experimente, die man schon vor mehr als 120 Jahren im Pariser Zoologischen Garten an zwei großen Elefanten angestellt hat. Der betreffende, im Original lateinische Absatz weiß hierüber folgendes zu berichten:

> »Jrgendein gewöhnliches Volkslied brachte jene Riesentiere zu lebhaftesten Freudenausbrüchen, wenn alle verwendeten Musikinstrumente zusammen und in D-dur spielten; sie tanzten und ließen unter fast künstlerischen Sprüngen ein Freudengeheul ertönen. Als ob sie selber die Töne verstärken wollten, ließen sie einmal ein scharfes Zischen, ein andermal ein Getöse nach Art der Tubatöne erklingen. Am bemerkenswertesten war dabei, daß die von ihnen erzeugten Töne nicht als unharmonisch zu den Stimmen der Sänger und der Musikinstrumente bezeichnet werden konnten. Als ein zartes

Adagio in b-moll erklang, wurden jene Elefanten so beruhigt, daß sie ganz unbeweglich dastanden. Abermals erklang dann das Volkslied, wie vorher, doch nicht in D-dur, sondern nach F transponiert. Nun aber kümmerten sich die Tiere um die Töne des Liedes in keiner Weise. Als kurze Zeit darauf die Töne des Liedes zum dritten Male, und zwar, wie zu Beginn, in D-dur erklangen, übten sie wieder dieselbe und vielleicht noch eine größere Wirkung als zuvor auf die Tiere aus.«

Es wäre sehr zu wünschen, daß solche verhältnismäßig einfachen und harmlosen, aber dennoch äußerst lehrreichen Experimente mit dem Musiksinn der Tiere in wesentlich größerem Umfang und durchaus systematisch auch in Deutschland angestellt würden.

DAS SECHSTE DONAUESCHINGER KAMMERMUSIKFEST

BERICHTET VON

EBERHARD PREUSSNER-BERLIN

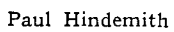
Die junge Musik ist an einem Punkt angelangt, den man offen und ehrlich, wenn nicht mit Stillstand, so doch mit Entspannung und Zustand des Ausruhens bezeichnen muß. Der alte frisch-fröhliche Streit um Tonal —Atonal ist durch Annäherung beider Parteien auf dem Boden des lauen Verständigungsfriedens angelangt. Rein satztechnisch, formal und strukturell nährt sich alles renaissancefreudig von alten Formen der Vor-Bachzeit; wesentlich neue Probleme der inneren Struktur wird man selbst in den Werken der Jüngsten und Revolutionären vergeblich suchen. Die einzig vorwärts weisenden Köpfe, die ihren Stil längst gefunden haben und ihn weiterführen werden, gehen ihren Weg auch jenseits der Musikfeste. Komponisten wie Hindemith und Křenek sind bereits über den Rahmen der Musikfeste, die der Entdeckung neuer Talente dienen sollen, herausgewachsen. Ihr Name ist bekannt, ihre Werke nehmen ihren Lauf durch die Konzertsäle Deutschlands, ohne daß man sie erst sichtbar auf einem internen Fest herauszustellen braucht.

Was tun? Wie den Gedanken der Musikfeste erhalten? Der einzig gangbare Weg wird im Augenblick der sein, den das diesjährige Donaueschinger Musikfest beschritt. Man stellte die allgemeinen Probleme zur Diskussion, regte zur Komposition für neue Instrumente an und rückte den Blick fort von den einzelnen Werken, fort von der inneren kompositionstechnischen Struktur, hin zu den allgemeinen, meist instrumenten-technischen Fragen, durch deren Klärung man Klangerweiterung und neue Stilmöglichkeiten für die Zu-

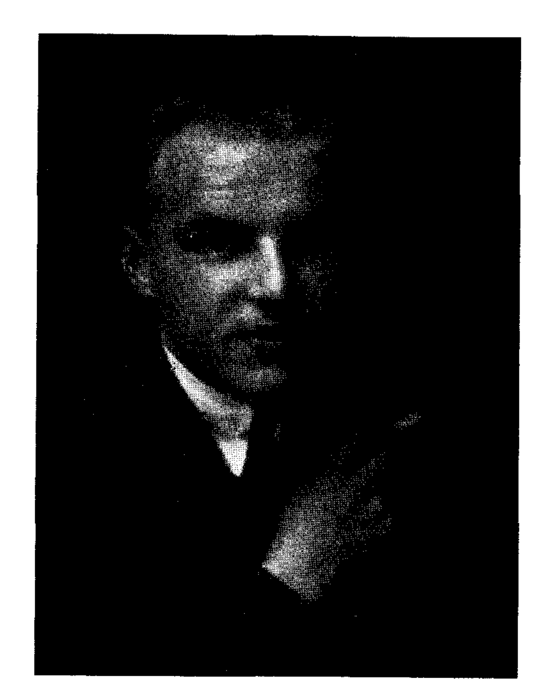
kunft erhofft. Das Thema in Donaueschingen hieß: Wie finden wir die Grundlagen für neue, frische Stilentwicklung? Als Antwort gab man: Durch Einbeziehung neuer Instrumente in den Ausdrucksbereich des jungen Komponisten.

Als ein solches Instrument neuer Ausdrucksmöglichkeiten führte man das *mechanische Instrument* vor. Man hatte zu diesem Zweck eine Reihe von Komponisten aufgefordert, Originalkompositionen für mechanisches Klavier zu schreiben, die ganz dem Geist dieses neuen Instrumentes angepaßt sein sollten. Die Parole hieß: Musik der reinen Sachlichkeit, Ausschaltung des Gefühls des Einzelnen, zusammengeballte Mechanisierung, Anhäufung der technischen Mittel bis zur letzten Grenze. Denn das mechanische Klavier rollt ohne jede Griff- oder Spannungshemmungen den »Klaviersatz an sich« ab, so wie er vom Komponistengedanken erdacht und auf die Rolle geschrieben ist. Daß man die Aussichten dieses mechanischen Instrumentes erheblich überschätzte, zeigte bereits diese erste Aufführung. Zugegeben, daß hier Rücksichten auf technische Grenzen des Klaviersatzes fast ausgeschaltet sind, daß für den Komponisten dadurch neue Stimm- und Klangkomplexe bis zu einem gewissen Grade erschlossen wurden, so bleibt doch zu bedenken, daß das alles nur Dinge der Technik, der Erziehung zur Beherrschung der Technik sind. Als Erziehungs- und Schulungsinstrument hat das mechanische Klavier sicher seine Zukunft, aber nur als solches. Der Komponist kann an ihm den uneingeschränkten, vielstimmigen Satz studieren; der Pianist sieht es als letzte der Sehnsuchten aller Technik des Klavierspiels und vernimmt es als drohende Stimme des Komponisten gegen allzu subjektive Auffassung; der Wissenschaftler endlich richtet ein Museum stilechter Musik ein, die so und nicht anders vom Komponisten zu seiner Zeit gewollt ist . . . Was aber gewann dadurch die Kunst? Wie reimt sich die technisch anspruchsvollste Musik für mechanische Instrumente mit dem Prinzip der Sparsamkeit in der neuen Sachlichkeit der Kunst? Schon die wenigen praktischen Beispiele bewiesen es, daß die neuen Ausdrucks- und Stilmöglichkeiten gering sind und dazu noch durch die Kühle einer auf die Dauer unerträglich wirkenden Etüdenmusik reinsten Wassers erkauft werden. Das braucht man nicht nur auf die wirklich einfallslosen polyphonen Etüden für elektrisches Klavier von *Gerhart Münch* anzuwenden, das gilt auch für *Hindemiths* für diesen Zweck komponierte Tokkata und für *Ernst Tochs* Kompositionen für Welte-Mignon, die den Stil des Instrumentes allerdings am reinsten getroffen hatten. *Hindemiths* Rondo aus der Klaviermusik op. 37 war deshalb besonders interessant, weil man hier Vergleichsmöglichkeiten mit der kürzlich in Berlin erfolgten Uraufführung dieses Stückes durch Gieseking hatte, also vergleichen konnte zwischen Absicht des Komponisten und Ausführung durch den Nachschaffenden, die in diesem Fall wohl kaum divergierten. Der Diktator Komponist sollte übrigens nicht zu sehr auf seinen Willen pochen; gerade die wandlungs- und deutungs-





Paul Hindemith



Ernst Křenek

Sechstes Kammermusikfest in Donaueschingen


Rad. von Hugo Stadelmann

Hugo Herrmann


Balzer, Prag, phot.

Hans Krasa

Sechstes Kammermusikfest in Donaueschingen



Gertrud Munkel, Berlin, phot.

Karol Rathaus



S. Frank, Berlin, phot.

Ernst Pepping

Sechstes Kammermusikfest in Donaueschingen


Josip Slavenski


Erwin Schulhoff

Sechstes Kammermusikfest in Donaueschingen

fähige, vielgestaltige Musik pflegt sich durch die Jahrhunderte im *Nachschaffen* zu halten, während die einseitige, mechanisch »gefrorene« Musik sicher nur Eintagsware bleibt. Denn wer möchte nicht die *neue* Schlagerplatte lieber hören als die alte?

Mit dem Thema der mechanischen Instrumente ist das »Triadische Ballett«, das man als Hauptwerk in den Mittelpunkt des Festes gestellt hatte, eng verknüpft. Auch hier Mechanisierung in Tanz, Kostüm und Musik. Das Ballett, für dessen Regie *Oskar Schlemmer* vom Bauhaus Dessau verantwortlich zeichnete, ist bereits vor dem Krieg entworfen. Das erklärt, weshalb die Idee des Marionettentheaters, auf die doch alles hinzielt, hier noch nicht durchgeführt ist. Es sind nur Ansätze sichtbar, so ein mathematisch exaktes Linienspiel in Tanzbewegung und Kostümform, Ansätze, die aber heute bereits zur endgültigen Zusammenfassung und Ausprägung des Stils hätten zwingen müssen. So blieb es ein erster Versuch, den man durch Vollkommeneres hätte ersetzen sollen, zumal bei den Fortschritten des Auslandes auf diesem Gebiet. Die Musik, die *Hindemith* für eine kleine mechanische Orgel dem Ballett angepaßt hat, ringt, abgesehen von einigen wirklichen Genieblitzen, mit dem unausgeglichenen Stoff des ganzen Werkes; sie war für diesen Zweck geschaffene Gebrauchsmusik. Das Meiste der beabsichtigten Wirkungen ging allerdings durch eine anscheinend nicht genügend vorbereitete Aufführung verloren. Bei exakterem Zusammenwirken der tänzerischen und musikalischen Momente wäre vielleicht manches in besserem Lichte erschienen. Aber *diese* Verherrlichung der Zahl 3 (daher triadisch) gelang daneben!

Ein zweites Problem, weniger gefährlich, hatte man mit dem Auftrag zum Vertonen von *Originalmilitärmusik* aufgerollt. Diese Wiederbelebung der Sitte alter Zeiten, die Bestellung von Gebrauchsmusik beim Komponisten, war ein besonders glücklicher Gedanke des Musikausschusses. Zumal, wenn das Resultat so günstig ausfällt, wie bei den drei Militärmärschen von *Ernst Křenek*, die mit ihrer rhythmischen und melodischen Frische unmittelbar zündeten. Das Problem, moderne Musik für Militär zu schreiben, war hier erfaßt und gelöst. Die übrigen Werke gingen an dem Kern der Sache vorbei und stellten Kunstmusik für Blasorchester dar, aber keine ausgesprochene Militärmusik. So *Ernst Toch* bei größtem Können und sicherer, allzu sicherer Wirkung, so *Hindemith* mit einem gelungenen Variationensatz über »Prinz Eugen der edle Ritter«, so schließlich der junge *Pepping* mit seiner Serenade, der allerdings die Aufführung einiges schuldig blieb. Sonst aber war man von der mustergültigen Wiedergabe der eminent schwierigen Werke durch die Bataillonskapelle Donaueschingens unter Leitung von *Scherchen* und *Burkard* überrascht. Die neue Literatur wird sicher auch einen neuen, allen Solisten ebenbürtigen Bläser schaffen, um den wir frühere Zeiten beneiden.

In der *Chormusik* hat man allgemein bereits den Übergang von Anregungen alter Zeiten (der Niederländer) zum eigenen zeitgemäßen Stil gefunden. Eine

a cappella-Kleinkunst von großer Innigkeit spricht aus den Madrigalen *Hugo Herrmanns*. Bodenständige, echt volkstümliche Musik schafft *Josip Slavenski*, aus Jugoslawien gebürtig, dem einfachen Volk selbst herausgewachsen. In seinen Chören erreicht er durch einfachste Mittel größte Wirkung. Stellenweise bei ausschwingenden Melismen nähert er sich der Summtechnik, auf der *Karol Rathaus* seine a cappella-Chöre aufbaut. Diese Lieder »ohne Worte« werden auf m gesummt, auf a, o oder la gesungen. Der Wechsel von Vokalen, von Konsonant und Silbe ist glücklich durchgeführt, die Idee reiner Vokalmusik bereits gestreift. Eine gleichzeitig neue Gestaltung der melodischen Linie bleibt Rathaus noch schuldig. *Hermann Reutters* Kantate »Gesang vom Tode« wirkt durch äußerlichen Aufwand, innerlich bleibt sie Stimmungsmusik, der Eigennote fehlt. Der allgemeine Eindruck der aufgeführten Chormusik erfreulich, doppelt erfreulich durch die Leistungen der *Holleschen Madrigalvereinigung*.

Weniger überzeugten die übrigen Werke der eigentlichen Kammermusik. Bemerkenswert und aus dem Rahmen der Mittelmäßigkeit herausfallend ein Quartett des Prager *Hans Krasa*. Organisch aufgebaut, mit wirklichen Einfällen gearbeitet, gekonnt in strenger Sonatenform, entwickelt sich das geschlossene Werk bis zu einem weitgesponnenen, freien Adagiosatz. Etwas mehr ursprüngliches Temperament, dafür weniger »Arbeit« möchte man für die weitere, aussichtsvolle Entwicklung des jungen Komponisten wünschen. Das Quartett von *Friedrich Wilhelm Lothar* zeigt trotz der Keimzellenanalyse nicht eigentlich formal Gewachsenes. Es bleibt kurzatmig, bei teilweise gut klingenden Stellen. Nach neuem Ausdruck sucht *Ernst Pepping*. Dies zunächst mehr durch zeitgemäße Besetzung (in seiner Suite für Trompete, Saxophon und Posaune) als durch eigenen Stil der musikalischen Sprache. Es klingt oft wie Musik vom Klavier auf diese Instrumente der modernen Wirkung halber übertragen. Bei aller Unternehmungslust etwas zu sehr Versuch ohne inneren Zwang. Das Saxophon mit seinem sentimentalen Klang wird uns im übrigen bald einer Gefühlsmusik entgegenführen, die schlimmer als alle »Romantik« ist. Über eine Bratschensonate von *Johannes Müller* ist vorläufig nur zu sagen, daß sie da ist. Ob aus dieser Musik Größeres erwachsen kann, ist nach dieser Probe nicht feststellbar. Sie regt weder auf noch an. Ein Klavierkonzert von *Gerhard Münch* erwies, daß sich ein Pianist wohl seinen Klaviersatz schreiben kann, daß er aber in diesem Fall weder mit der Behandlung eines Kammerorchesters genügend vertraut ist noch besondere Einfälle aufzuweisen hat. Daß *Schulhoff* am Schluß erwähnt wird, nur deshalb, weil man seine lustige und angenehme Verquickung von Tanz- und Volksmusik kennt. Eine stets gefällige Musik.

In einer Sonderveranstaltung berichtete *Jörg Mager* über ein von ihm gebautes Instrument, das »Sphärophon«. Auf dem Wege über die Technik des Vierteltoninstrumentes und des Radio kommt Mager zu einem Instrument mit elek-

trischer Tonerzeugung, das die Möglichkeit bietet, die Oktave beliebig zu teilen und so *alle* Tonskalen zu spielen. Der Versuch soll weiterführen zu einem Instrument, das durch Ein- und Ausschalten der Obertöne eine ungeahnte Ausdrucksskala hervorzaubert. Schon spricht man vom Musiker als Musikingenieur, schon sieht man den Riesen-Musikverbrauchs-Turm, der die Musik für ein ganzes Land speist. Aber trotz aller dieser scheinbar unwirklichen »Sphärenmusik« schreitet das Problem der Musikentwicklung über die Erbauung neuer Instrumente zur Gewinnung neuer Ausdrucksmittel. Was Busoni in seiner Ästhetik begann und augenblicklich Rußland am intensivsten zu verwirklichen scheint!

*

Wenn das diesjährige Donaueschinger Musikfest *etwas* klar und deutlich bewies, so die Tatsache, daß wir erst die Geburtsstunde neuer Instrumente abwarten müssen, bis wir zu Werken gelangen, die eine wirklich neue Sprache sprechen, die uns die neue *Form* geben werden, die über alle Renaissance- und Antiquierungsfreuden triumphieren wird. Warten wir auf dies Wunder des neuen Klanges!

✶ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✶

ZEITUNGEN

BASLER NACHRICHTEN (22. Juni 1926). — »Hermann Suter †« von *H. B.* — (23. Juni 1926). — »Hermann Suter †« von *m.* »Wenn wir uns Suters Kompositionen in Erinnerung rufen, so sind es in erster Linie seine Laudi, dann die schweizerische Sinfonie, das Violinkonzert, seine Quartette und das Sextett, mit denen er sich als erster lebender Schweizer Komponist von ausgesprochener Eigenart und kräftiger, ehrlicher musikalischer Sprache auch im Ausland einen hochgeachteten Namen gemacht hat.« — (27. Juni 1926). — »Hermann Suters Abschiedsreise« von *Hans Baur.*

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG (7. Juli 1926). — »Opernregie« von *Josef Turnau.* — (11. Juli 1926). — »Probleme des heutigen Operntheaters« von *Hans Teßmer.*

BERLINER TAGEBLATT (9. Juli 1926). — »Wo ist der amerikanische Komponist?« von *Árpád Sándor.* Verfasser weist auf den grundlegenden Unterschied europäischen und amerikanischen Schaffens hin. In Amerika steht »am Anfang der kollektive Wille, die Organisation; das Individuum ist ein Letztes, ein Erfolg, ein Endergebnis; also gerade umgekehrt wie bei uns«.

DER BUND (24. Juni 1926, Bern). — »† Hermann Suter« von *E. Refardt.* — (22. Juli 1926). — »Stockhausen und die Schweiz«. Vordruck aus Julia Wirths Stockhausenbuch. Zwei Briefe an Clara Schumann und Brahms werden veröffentlicht.

DER TAG (11. Juli 1926). — »50 Jahre Bayreuth« von *Greta Daeglau.*

DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (23. Juni 1926). — »Jazz-Anatomie« von *Henry Osborne Osgood.* Mit interessanten Beispielen der Jazz-Orchestrierung. Die ersten Jazzpartituren stammen aus dem Jahr 1920 von Ferdie Grofe. Vorher machte sich jedes Orchester seine eigenen Arrangements nach einer Stimme des Originalstückes. — (25. Juni 1926). — »Die linke Hand des Geigers« von *Jon Woiku.*

DIE VOLKSBÜHNE (21. Juni 1926). — »Musik und Volksbühne« von *Leo Kestenberg.* »Die Volksbühnen müssen aufhören, ihr Genüge in der bloßen Nachahmung der künstlerischen Mode von gestern zu finden.« — (1. Juli 1926). — »Die Entwicklung der Sprechchöre« von *Bruno Schönlank.*

FRANKFURTER ZEITUNG (11. Juli 1926). — »Gluck als Mensch« von *Romain Rolland.* Ein Teil aus Rollands Buch »Musiciens d'autrefois«.

FRÄNKISCHER KURIER (25. Juni 1926). — »Die Kirchentöne und ihre Bedeutung für die neue Musik« von *Fritz Valentin.* — (6. Juli 1926). — »Orchestererziehung« von *W. Dahms.* — (25. Juli 1926). — »Hans Koeßler †« von *Wilhelm Altmann.*

HAMBURGER KORRESPONDENT (18. Juni 1926). — »Musikalische Bildungsmöglichkeiten in Hamburg« von *Wilhelm Heinitz.*

HAMBURGER NACHRICHTEN (7. Juli 1926). — »Musikunterricht und Musikpflege in Hamburgs Kirchen und der St. Johannis-Schule seit den Zeiten der Reformation« von *F. K.*

KIELER ZEITUNG (16. Juni 1926). — »Das Wesen schwedischer Musik« von *Fritz Tutenberg.*

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN (15. Juni 1926). — »Schauspielmusik« von *Georg Witkowski.* — (27. Juni 1926). — »Die staatliche Pflege von Schul- und Chormusik« von *George L. Wulff.*

NEUE FREIE PRESSE (28. Juni 1926). — »Die Entwicklungsmöglichkeiten der tonalen und atonalen Musik« von *Josef Marx.* Der Rektor der Wiener Hochschule für Musik spricht sich hier gegen die atonale Musik aus.

NEUES WIENER JOURNAL (1. Juli 1926). — »Beethovens Aufenthaltsorte« von *Theodor Frimmel.* — (4. Juli 1926). — »Inszenierung der ›Carmen‹« von *Richard Specht.* Studien zur Opernregie. — (11. Juli 1926). — »Vom musikalischen Vortrag« von *Elsa Bienenfeld.* Über die Phrasierung.

NEUE ZÜRCHER ZEITUNG (19. Juni 1926). — »Über das Improvisieren« von *Hn.* — (23. Juni 1926). — »Hermann Suter †« von *E. I.*

SCHWÄBISCHER MERKUR (19. Juni 1926). — »Die Sammlung musikalischer Handschriften H. B. XVII auf der Württ. Landesbibliothek in Stuttgart« von *Alexander Eisenmann.* »Der Schwerpunkt der Bedeutung dieser Musikschätze liegt durchaus in den Opernpartituren«. (Opern oder Singspiele in Partitur: 505 Werke.)

VOSSISCHE ZEITUNG (10. Juli 1926). — »Das musikalische Leben in Sowjetrußland« von

Darius Milhaud. (Aus dem »Querschnitt«.) »Abrakamoff preist die Anwendung der Sechzehntel-Töne und stützt seine Theorien durch eine vollkommene musik-physikalische Mathematik, die außerordentlich kompliziert ist. Auf Grund seiner vier Klaviere, die auf Achteltöne abgestimmt sind, und eines Harmoniums, das alle physikalischen Klangintervalle der Tonleiter angibt, hat er nichts Geringeres vor, als die ganze bisher bestehende Musik durch Gleichungen einer harmonischen Algebra zu ersetzen, die an einer schwarzen Tafel mit Hilfe von Ziffern und Zahlenoperationen bis ins Unendliche entwickelt werden kann. Abrakamoff will durch die Zerlegung der Oktave in 175 Teile und die Anwendung von Viertel-, Sechstel- und Achteltönen die Musik detemperieren. Das Ganze nennt er das ›Universal-Ton-System‹ (U. T. S.).«

ZEITSCHRIFTEN

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 53. Jahrg./26—31 (Juni/Juli 1926, Berlin). — »Erinnerungen an Verdi« von *Heinrich Hölscher.* — »Ein Brief Mussorgskijs an den Maler Répin« von *Kurt v. Wolfurt.* — »Grundzüge einer irrationalistischen Musikästhetik« von *Martin Friedland.* Ein umfassender, neue Wege zeichnender Aufsatz. — »Erinnerungen an Berthold Kellermann« von *Richard Sternfeld* †. — »Cosi fan tutte« von *Ludwig Misch.* — »Melodietypen in der modernen Musik« von *Eberhard Preußner.* — »Alfred Brüggemann und sein Werk« von *Eugen Kretzer.*

BLÄTTER DER STAATSOPER VI/10 (Juni 1926, Berlin). — »Verdi über die Aufführung seiner Opern« nach Briefen an seinen Verleger Ricordi. — »Verdi und Wagner« von *Paul Bekker.* — »Verdi und Puccinis ›Tosca‹« von *Arnoldo Fraccaroli.*

DAS ORCHESTER III/14 (Juli 1926, Berlin). — »Franz Liszt und das Werk von Bayreuth« von *Peter Raabe.* — »Die Grals-Erzählung« von *August Richard.* — »Die Bayreuther Tempi« von *Arthur Blaß.*

DER DEUTSCHE GEDANKE III/12 (Juni 1926, Berlin). — »Zum hundertjährigen Todestag von Weber« von *Kurt v. Wolfurt.*

DER FISCHZUG I/3 (Juni 1926, Berlin). — »Thomas Mann und die deutsche Musik« von *Gustav Leuteritz.* »Thomas Mann ist in keinem Punkte so ganz Deutscher wie in seiner Neigung zur Musik! Vergegenwärtigen wir uns doch die ersten Themen seiner Buddenbrooks, mit ihrer altmeisterlichen, feinen Patrizierbehäbigkeit! Ist dies Lübecker Milieu nicht zugleich Nürnberger Luft, Meistersingerluft? ... Daß Thomas Mann auch im Formalen seiner Werke leitmotivisch arbeitet, kann wohl als bekannt vorausgesetzt werden. Er darf darum wie kein anderer deutscher Schriftsteller mit großem Recht von sich sagen: ›Was ich machte, meine Kunstarbeiten, urteilt darüber wie ihr wollt und müßt, aber *gute Partituren waren sie immer...*, auch haben Musiker sie geliebt, Gustav Mahler zum Beispiel hat sie geliebt, und oft habe ich mir Musiker zu öffentlichen Richtern über sie gewünscht!‹ Thomas Mann hat mehr als alle Theoretiker zum tieferen Verständnis deutscher Musik beigetragen.«

DEUTSCHE BAUZEITUNG (Juni 1926, Berlin). — »Irrtümer und Mängel in der Raumakustik« von *Ernst Petzold.*

DEUTSCHE TONKÜNSTLER-ZEITUNG XXIV/430 (Juli 1926, Berlin). — »Die Musik und die christliche Kirche« von *Karl Storck* †.

DEUTSCHES VOLKSTUM I/7 (Juli 1926, Hamburg). — »Heinrich Schütz, ein vergessener Großmeister deutscher Musik« von *Hermann Unger.*

DIE MUSIKANTENGILDE IV/5 (Juli 1926, Berlin). — »Grundsätzliches zur Form- und Stillehre« von *Fritz Reusch.* — »Aufführungspraxis Bachscher Klavierwerke« von *Friedrich Blume.* Dargestellt am Italienischen Konzert. — »Schreiten-Fließen« von *Fritz Jöde.* — »Vom Rhythmus der Melodie« von *Ekkehart Pfannenstiel.*

DIE MUSIKERZIEHUNG III/6 (Juni 1926, Berlin). — »Die psychischen Unterlagen der Musikausübung« von *Ludwig Riemann.*

DIE SZENE I/7/8 (Juli/August 1926, Berlin). — »Musik und Drama« von *Alexander Schum.*

DIE WIRKLICHKEIT (Juni 1926, München). — »Münchener Kulturpolitik und Operntelephon« von *Karl Graf v. Bothmer.*

FILM-TONKUNST VI/1—4 (April—Juli 1926, Berlin). — »Sehen und Hören« von *Hans Erdmann.* — »Hat die Filmmusik eine Zukunft?« von *L. Brav.*

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE XXI/8 (Juli 1926, Dortmund). — »Das Grammophon im Musikunterricht« von *Jeukens.* Mit einer Zusammenstellung der angeschafften Platten.

HELLWEG VI/26—29 (Juni/Juli 1926, Essen). — »Grenzen von Oper und Schauspiel« von *Oscar Fritz Schuh*. — »Glossen zur modernen Regie und Operndramaturgie« von *Otto Erhardt*. — »Warum keine deutsche Spieloper?« von *Georg Clemens*. — »Über Konzertprogramme« von *Hans Weisbach*. — Eine Arbeitsgemeinschaft der deutschen Musikstädte« von *F. Max Anton*.

MUSICA SACRA 56. Jahrg./7 (Juli 1926, Regensburg). — »J. Kromolickis 4. Messe in b-moll« von *Wilhelm Schosland*. — »Felix Draeseke und die Kirchenmusik« von *Georg Seywald*.

MUSIKPÄDAGOGISCHE BLÄTTER XLVIII/5 (Juni/Juli 1926, Berlin). — Von welcher Stufe des Unterrichts an wird eine künstlerische Einstellung von Lehrer und Schüler erforderlich?« von *Eugen Tetzel*.

NEUE MUSIK-ZEITUNG 47. Jahrg./19 u. 20 (Juli 1926, Stuttgart). — »Einiges zur Geschichte, zum Charakter und zur Bedeutung der taktwechselnden deutschen Volkstänze« von *Georg Seywald*. — »Die Lösung des klaviertechnischen Problems« von *Árpád v. Tóth*. — »Vom Fluch der ›geheiligten Tradition‹« von *Rudolf Hartmann*. — »Friedrich Chrysander« von *Lotte Spitz*. — Heft 20 ist eine Sondernummer zum Donaueschinger Musikfest. — »Musik für mechanische Instrumente« von *Ernst Toch*. — »Vom Kammerchor« von *Hugo Holle*. Zur modernen Chorliteratur.

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG XXVII/25—26 (Juli 1926, Köln). — »Der Männerchor« von *T*. — »Hermann Suter †« von *T*.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 84. Jahrg./26—30 (Juni/Juli 1926, Berlin). — »Nachdichtung vertonter Texte« von *Lisa Steffen*. — »50jährige Schutzfrist« von *Georg Göhler*. — »›Das war eine köstliche Zeit . . .‹« von *W. Heimann*. Über Lortzings Wirken in Detmold. — »Es irrt der Mensch und — der Musikkritiker« von *W. Heimann*. — »Alban Bergs ›Wozzeck‹« von *Herbert Connor*.

ZEITSCHRIFT FÜR DIE GITARRE V/5 (Juli 1926, Wien). — »Karl Maria von Webers Theaterlieder zur Gitarre« von *Robert Haas*. — »Über den Stand der sechssaitigen Gitarre in Rußland« von *Alois Beran*. — »Robert Kothe« von *M. Nils*. — »Kaiser Josephs I. Aria für die Laute« von *Josef Zuth*.

ZEITSCHRIFT FÜR EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK IV/6/7 (Juni/Juli 1926, Nürnberg). — »Ein Mitgenosse am Paul Gerhardt-Jubiläum: Friedrich Mergner« von *Wilhelm Herold*. — »Johann Hermann Schein und das geistliche Konzert« von *Arthur Prüfer*.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 93. Jahrg./7—8 (Juli/August 1926, Leipzig). — »Zeitgenössische Musik im In- und Ausland« von *Alfred Heuß*. Über die Musikfeste in Chemnitz und Zürich. — »Der junge Goethe und die Musik« von *Ernst Heimeran*. — »Vom alten und neuen Volkslied« von *Justus Hermann Wetzel*. — »Über den Begriff der Objektivität in der ausübenden Kunst« von *Gustav Ernest*. — »Ungedruckte Briefe Carl Maria von Webers« von *Georg Kinsky*. — »Anschlagstechnische Gestaltungsmittel« von *Erich Hoffmann*.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT VIII/9 u. 10 (Juni/Juli 1926, Leipzig). — Außer den bereits erwähnten Weber-Aufsätzen: »Friedrich Chrysander« von *Guido Adler*. »Er war einer der dichterisch begabtesten Musikgelehrten in Schrift und Rede. Diese seltene Vereinigung von kritischer Schärfe und poetischem Schwung ist ein Hauptkennzeichen seiner biographischen Schreibart. . . . So steht Chrysander an der Wiege unserer neu umgebildeten, man kann sagen neu gebildeten Wissenschaft. Er lenkte ihre Ziele in das Gebiet der Kulturgeschichte, wie dies in Österreich A. W. Ambros getan und Winterfeld in Preußen eingeleitet hatte. Er bildete keine bestimmte Schule mit eigener Methode, allein er wirkte nach allen Seiten fördernd und anregend.« — »Glucks Reisen nach Paris« von *Georg Kinsky*. Der Aufsatz bringt u. a. die endgültige Feststellung der Daten der fünf Reisen, die Gluck von Wien nach Paris in den 1770er Jahren unternommen hat. — *Wilhelm Altmann* teilt die »Wichtigeren Erwerbungen der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin im Etatsjahr 1925« mit.

AUSLAND

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG 66. Jahrg./17—18 (Juni/Juli 1926, Zürich). — »Hermann Suter †« von *E. L.*

DER AUFTAKT VI/5—6 (Juni 1926, Prag). — »Die Musik der Inkas« von *Robert Lach*. Über das Buch »La musique des Incas« von R. u. M. d'Harcourt (Paul Geuthner, Paris 1925), das »für den vergleichenden Musikforscher von geradezu unschätzbarem Wert ist: zeigt es uns

doch an der Hand einer überaus reichen Sammlung von Melodiebeispielen noch heute gesungener peruanischer Gesänge, daß in der altperuanischen Musik ebenso wie in diesen heute gesungenen Weisen das einzig und ausschließlich herrschende Tonsystem das anhemitonisch-pentatonische gewesen sein muß! Alle diese Gesänge zeigen tonal den gleichen Habitus wie die ostasiatischen (chinesischen, siamesischen u. dgl.) Gesänge oder die der keltischen Völker, so daß wir hiermit also das Vorhandensein einer lückenlos geschlossenen Kette der Stätten des Auftretens der anhemitonischen Pentatonik vom äußersten Osten Asiens über Südamerika bis zum äußersten Westen Europas einerseits, bis zum Nordosten Afrikas anderseits ... nachgewiesen finden.«

THE CHESTERIAN VII/56 (Juli/August 1926, London). — »Paul Dukas« von *Andrew A. Fraser.* — »Musikportrait« von *R. W. S. Mendl.* »Die Musik ist die einzige Kunst, die es immer mit dem Ganzen, dem Universalen, und niemals mit dem Einzelnen zu tun hat.« — »Louis Fleury« von *Darius Milhaud.* — »Mozarts Pianoforte-Musik« von *John F. Porte.*

THE MUSICAL TIMES Nr. 1001 (Juli 1926, London). — »Bemerkungen zu dem Werk Skrjabins« von *Alexander Brent-Smith.* — »Verdi und ›Falstaff‹« von *John W. Klein.* — »Händels Gebrauch von seltenen Instrumenten und Klangverbindungen« von *E. van der Straeten.* — »Quintenparallelen« von *Arthur T. Froggatt.*

THE SACKBUT VI/12 (Juli 1926, London). — »Vaughan Williams« von *E. C. Rose.* — »Tonalität und Atonalität in der Musik« von *Greville Cooke.* — »Die Sprache des Lautenisten« von *Jeffrey Pulver.* Eine verdienstvolle Zusammenstellung der Fachausdrücke der alten Lautenkunst. — »Die Grundlagen des Balletts« von *Horace Shipp.*

LA REVUE MUSICALE VII/9 (Juli 1926, Paris). — »Madame de Mondonville« von *André Tessier.* Über den Violinisten und Komponisten Mondonville, seine Frau und den Maler La Tour. — *Egon Wellesz* setzt seine Studie über Arnold Schönberg fort. — *Paul Nettl* veröffentlicht unbekannte Briefe Donizettis. — »George Sand, die Naturmusik und die Volksmusik« von *Thérèse Marix.* Ein interessanter Aufsatz, der die mannigfachen Beziehungen George Sands zur Musik aufdeckt. — »Kurze Notizen über den musikalischen Einfluß bei George Sand« von *André Cœuroy.*

MODERN MUSIC III/4 (Mai/Juni 1926, Neuyork). — Über moderne englische Musik schreibt *Edwin Evans,* über die amerikanische Saison 1925/26 berichtet *Pitts Sanborn.* — »Junge Romantiker in Zentraleuropa« von *Leon Vallas.* Über Novak, Suk, Stepan u. a. — »Schönberg und die deutsche Richtung« von *Erwin Stein.*

IL PIANOFORTE VII/5—6 (Mai/Juni 1926, Turin). — »Über den ›Amphiparnasso‹ von Orazio Vecchi« von G. Roncaglia. — »Zoltán Kodály« von *Guido Pannain.* — »Lyrische Berührungspunkte in der heutigen Musik« von *Vittorio Gui.* — »Die ›verbotenen Quinten‹« von *Attilio Cimbro.*

MUSICA D'OGGI VIII/5—7 (Mai/Juli 1926, Mailand). — Heft 5 bringt eine Kritikenzusammenstellung über den Erfolg der »Turandot«. — »Die Fragmente der griechischen Musik« von *E. Romagnoli.* — »Melodie und ›Intellektualismus‹« von *Alfredo Casella.* — »Die Zukunft der Musik« von *S. A. Luciani.* — »Musik in Etrurien« von *M. Signorelli.*

RIVISTA MUSICALE ITALIANA XXXIII/2 (Juni 1926, Turin). — »Romantik und Musik« von *A. Farinelli.* — »Die Laute und Gitarre« von *M. R. Brondi.* — »Irrtümer und Fehlerquellen des gegenwärtigen Gesangsunterrichts« von *Raoul Duhamel.* — »Eine musikalische Verherrlichung der Legende des Franziskus« von *V. Beonio-Brocchieri.*

HUDEBNÍ VÝCHOVA VII/5—6 (Prag 1926). — »Paderewski« von *Vlad. Polívka.* — »Über eine Notierungsweise der Noten durch Punkte« von *Leopold Kubíček.*

MUZYKA III/5—6 (Mai/Juni 1926, Warschau). — »Die Lehre des St. Thomas« von *Melania Grafczyńska.* Eine Studie über Thomas von Aquino (1227—1274). — »Meine Erinnerungen an Polen« von *Leoš Janáček.* — »Das Stimmgefüge der modernen Musik« von *Karol Szymanoski.* — »Neue Klangfarben des Orchesters« von *L. M. Rogowski.* — »Das Volkslied« von *Stanislas Niewiadomski.* — »Gibt es in der Musik eine Entwicklung?« von *Paul Bekker.* — »Der Einfluß Chopins auf Nietzsche« von *Bernard Szarlitt.* — »Die Grenzen des Radio« von *César Jellenta.*

Eberhard Preußner

KRITIK

BÜCHER

ERNST ROTH: *Die Grenzen der Künste.* Verlag: J. Engelhorns Nachf., Stuttgart 1925.

Das Kapitel »Die Musik« des Rothschen Buches beginnt, seiner Erkenntnisrichtung entsprechend, bei den Phänomenen der Tonkunst. Der Ausgangspunkt der Erörterungen, die sich um das Urproblem des Tonwerkes bewegen (»Es ist jedenfalls die Frage nach dem Inhalt des Kunstwerkes so allgemein als möglich und darum auch richtig mit der Frage nach seiner Gestalt beantwortet«), liegt nur scheinbar in Hanslickscher Gedankenbahn und wird in den Ausführungen über die Darstellung und Gestaltung des Gefühls als »Inhalt« der Musik schon endgültig verlassen. Schopenhauers Gedanke der eigenen Sprache der Musik deutet vielmehr die eigentliche Bewegungsrichtung an. Gut orientiert ist der Abschnitt über die Vereinigung der Künste, der tief in die Wesenheit von Oper und Musikdrama einführt. Alle Einzeldarlegungen münden schließlich in einen umfassend angelegten Schlag gegen die expressionistische Kunst, deren *gestaltlose* Dematerialisierung — wenn dieses Wort gestattet ist — Roth angesichts der in der Musik vollzogenen *gestalteten* (weshalb aber nur in der Melodie?) als unsinnig und vernunftwidrig ablehnt. Der zum Schluß erfolgende Anwurf gegen den »denkenden« Musiker, mit einem Seitenhieb gegen das Universitätsstudium, entbehrt jeder Berechtigung und ist mehr als ein Schönheitsfehler des scharfsinnigen Buches. *Ernst Bücken*

R. MÜLLER-FREIENFELS: *Erziehung zur Kunst.* Verlag: Quelle & Meyer, Leipzig.

Das vorliegende Buch behandelt eine Reihe von Fragen und Problemen aus Müller-Freienfels' Psychologie der Kunst in einer für weitere Kreise bestimmten Form. Als Ziel der erstrebten künstlerischen Erziehung bezeichnet der Verfasser: Die Weckung der in jedem Menschen liegenden Anlagen zu wirklichem, künstlerischem Nacherleben und womöglich zu schöpferischer Betätigung. Die Wege der bisherigen offiziellen Erziehung zur Kunst will Müller-Freienfels vermieden wissen, insbesondere verwirft er die kunstgeschichtlichen Methoden, von denen er nur die stilkundliche gelten läßt. Den Stilbegriff will der Verfasser weiter differenziert haben, die objektive, historisch-beschreibende Methode ins Psychologische vertieft sehen. Mit Recht! Denn für eine wirkliche in das Leben und nicht in die Museen der Stilepochen einführende Kunsterziehung können historisch-objektive und psychologische Stilkritik nur Bundesgenossen sein, niemals Gegner. *Ernst Bücken*

VERÖFFENTLICHUNGEN DES MUSIKINSTITUTS DER UNIVERSITÄT TÜBINGEN. Herausgegeben von *Karl Hasse.* Verlag: C. L. Schultheiß, Stuttgart.

Heft I. LUDWIG WILLS, *Zur Geschichte der Musik an den oberschwäbischen Klöstern im 18. Jahrhundert.*

Heft II. HERMANN KELLER, *Die musikalische Artikulation, insbesondere bei J. S. Bach.*
Heft III. KARL WEIDLE, *Bauformen in der Musik.*

Die mit den vorstehenden drei Heften eingeleitete Sammlung von Untersuchungen musikwissenschaftlichen, -theoretischen und -geschichtlichen Inhalts beabsichtigt die Zusammenfassung von Forschungsergebnissen, die sich auf die Musik Württembergs beziehen, oder aber, wenn sie allgemeinere Gebiete bearbeiten, doch durch die Person des Autors der schwäbischen Heimat verknüpft sind.
Zu den engeren Spezialarbeiten der ersten Gattung gehört Heft I, in dem eine Darstellung des reichen musikalischen Lebens, wie es sich hinter den Klostermauern Württembergs abspielte, gegeben wird und gezeigt wird, wie sich die oberschwäbische Klostermusik des 18. Jahrhunderts, ohne den Zusammenhang mit der musikalischen Entwicklung der Nachbargebiete zu verlieren, ihre charakteristische Eigennote zu wahren wußte.
In Heft II findet jener Zweig der Musiktheorie, der unter dem Namen Artikulation bisher ein noch sehr vernachlässigtes Forschungsgebiet darstellte, eine gründliche, systematische Behandlung. Wichtig erscheint besonders die eingehende Darstellung der Ausdrucksmittel der Artikulation, die strenge Scheidung der Begriffe Artikulation und Phrasierung, ferner das Kapitel Artikulation und Rhythmik. Dem allgemeinen ersten Teil folgt eine Sonderbehandlung der Artikulation bei J. S. Bach.
In Heft III wird versucht, einen Parallelismus zwischen Bauformen und musikalischen Formen aufzudecken. Es ergibt sich da mit Rücksicht auf die spätere, aber dafür wesentlich raschere Entwicklung der Musik eine zeitliche Inkongruenz, so daß der *Gotik* in der Baukunst die polyphone, in der Fuge gipfelnde

Kunst eines Joh. Seb. Bach, der *Renaissance* dagegen die in der Sonatenform zu höchstem Ausdruck gelangte Wiener Klassik entspricht.

Roland Tenschert

OTTO KELLER: *Die Operette in ihrer geschichtlichen Entwicklung.* Musik, Libretto, Darstellung. Mit 54 Tafeln. Stein-Verlag, Wien-Leipzig 1926.

Neben der Oper hüpft und tändelt wie ein ungezogener, auf der Erde leider verkommener Götterliebling das Singspiel, die leichtfertige Operette einher. Jacques Offenbach ist, nach Joh. Adam Hiller, Dittersdorf u. a., neben Lecoq, Planquette usw., ihr illegitimer Vater. Das uns vorliegende, ziemlich gründliche Buch, das Frau Adele Strauß, der Witwe des Meisters der Wiener Operette, Johann Strauß Sohn, gewidmet ist, zeichnet auf etwa 500 Seiten Ursprung und Frühzeit vom 17. Jahrhundert und früher an, bekränzt die klassische Periode Frankreichs und die Wiener Glanzzeit, malt ihren Verfall, die Berliner und die neueren Tanz- und Revue-Operetten. Es vergißt die Klassiker ebensowenig wie die Jüngsten, zieht die Librettisten und alle Zeitströmungen in Betracht, führt Quellennachweis und Aufführungstabellen, die bis 1921 reichen, und bietet über 50 Tafeln mit Bildnissen solcher, die den oft ungezogenen Sprößling in Musik, Dichtung und Aufführung geleitet haben und großzuziehen versuchten, was vielfach vorbeigelang. Der Verfasser glaubt trotzdem noch an eine Regeneration. *Theo Schäfer*

JAHRBUCH DER BERLINER BÜHNEN 1925/1926. Mit 120 Abbildungen. Verlag: August Scherl, Berlin.

Der dankenswerte Überblick über die Theater der Reichshauptstadt, der hier erstmalig geboten wird und durch seine zahlreichen guten Abbildungen erfreut, vermittelt Aufsätze von Wert aus den Federn solcher, die das Theater kennen und es lieben. Die Leser der »Musik« werden vornehmlich an den wenigen Beiträgen Interesse haben, die unsere Kunst angehen; solche finden sich in dem hübsch ausgestatteten Buch vor von Erich Kleiber, Reznicek, Blech, Lehár. Das Jahrbuch sollte als Vor- und Rückschau wie als Jahresbilanz zu einer ständigen Einrichtung werden. *Richard Wanderer*

JOSEF KREITMAIER, S. J.: *Dominanten. Streifzüge ins Reich der Ton- und Spielkunst.* Verlag: Herder & Co., Freiburg i. Br.

Das Werk mit dem unbestimmten Titel faßt folgende Arbeiten zusammen: Rich. Wagner, Wagners Weltanschauung und seine Tragödie des Goldes, R. Strauß, A. Bruckner, Max Reger, kirchenmusikalische Fragen der Gegenwart und Mysterienspiele, Arbeiten, die bis 1911 zurückreichen, teilweise veraltet sind und den anspruchsvollen Buchrahmen also gar nicht verdienen. Der engherzige, einseitige Standpunkt des Jesuitenpaters trübt natürlich den Blick und beeinflußt oder bestimmt das Urteil. Die beiden ersten Meister stehen tief unter den letzten. Wagner konnte ein großer Heiliger werden, »wenn das höchste Ideal ebenso leuchtend am Wege gestanden hätte wie das Kunstideal und das Ideal irdischen Ruhmes«; aber im väterlichen Hause spielte die Religion eine ganz nebensächliche Rolle, infolgedessen fehlt den Musikdramen die Schilderung des christlichen Sittenideals gänzlich. R. Strauß wurde altkatholisch erzogen, bietet in seinem Leben also noch mehr Grund zum Tadel. Sein wirtschaftlicher Sinn verführte ihn sogar, eine Anstalt für musikalische Aufführungsrechte im Anschluß (sic!) an die Genossenschaft deutscher Tonsetzer zu gründen, die Volkslieder in der von Wilhelm II. angeregten Sammlung tantiemepflichtig macht. »Die Redaktion hätte besser getan, auf solche anspruchsvolle Mitarbeiter zu verzichten.« »Schlagobers« rief allgemeine peinliche Überraschung hervor. »Intermezzo« kennt der Verfasser glücklicherweise noch nicht, die übrige Musik weckt üble Wirkungen auf die Sinnlichkeit. Bruckner ist ein zweiter Beethoven, ein Mann nach dem Herzen Gottes, sonder Fleck und Makel. Reger war eine durchaus religiöse Seele, so wenig er es auch im bürgerlichen Leben merken ließ; von der praktischen Betätigung des katholischen Glaubens war er zwar abgekommen, zwei Monate vor seinem Tode fiel er aber nach abgelegter Beichte dem Priester zu Füßen und empfing im Hotel zu Amsterdam das Sakrament der Buße. Das wäre Stoff für die spöttische Feder H. Heines und die kritische Lessings gewesen! In den kirchlichen Fragen spricht der Verfasser natürlich pro domo oder vielmehr pro ecclesia sua, gelegentlich des Chorals führt er alle möglichen Werke an, kennt aber das neueste und beste nicht: »Der gregorianische Choral« von P. Dominikus Johner, Benediktiner von Beuron (J. Engelhorns Nachfolger, Stuttgart 1924). Seine Unkenntnis der neuen Mysterienspiele bekennt er offen, empfiehlt aber das Liebfrauen-Spiel zu Vilsbiburg mit der Musik von H. Kaspar Schmid, dessen Vater dort Lehrer war. Die ganze Art der Be-

weisführung erinnert an Lessings Fabel vom Rangstreit der Tiere, die den Menschen als Richter wählten, ihn aber vorher fragten, nach welcher Regel er ihren Wert bestimmen wolle. »Nach dem Grade, in welchem ihr mir nützlich seid.« »Wie weit würde ich dann,« erwiderte der Löwe, »unter dem Esel zu stehen kommen!« Der Verfasser sucht der Kritik die Schärfe durch die Erklärung abzubrechen, daß er weder die Musikwissenschaft fördern noch die Leser mit Tiefbohrungen blenden wolle; er bittet sogar seine Lehrer Sandberger, Kroyer und E. Schmitz um Verzeihung, daß er das Gold ihrer gelehrten Unterweisungen in kleiner Scheidemünze ausgibt. Unter dieser versteht man in literarischem Sinne die Anekdote, diese fehlt aber gänzlich. Die hehre, himmlische Göttin der Tonkunst läßt sich vom strengen Dogma aus ebensowenig beurteilen wie des Verfassers Orden »Societas Jesu« durch einen Freidenker, weil die Unbefangenheit als Vorbedingung fehlt. Das Buch hat also nur Wert für die Gesinnungsgenossen, der Gegner merkt auch in dem gespendeten Lobe die Absicht und wird verstimmt. *Ernst Stier*

OSKAR BIE: *Franz Schubert.* Verlag: Ullstein, Berlin.

Dieses Schubert-Büchlein bespricht sich am besten selbst mit den Worten des Verfassers: »Ich will ja eigentlich auch gar kein Buch über ihn schreiben. Wenigstens nicht wie ein Musikgelehrter oder ein gründlicher Biograph.« Wie ein »Amateur« will der Autor sich geben. Der Leser glaubt es ihm gern, verbringt mit dem im angenehmen Plauderton geschriebenen, gut ausgestatteten Buche eine unterhaltsame Stunde, und fühlt sich — wie Bie es beabsichtigt — »durch Dornenhecken des Lebens, durch Rosengärten der Kunst gehoben in eine leichte, freie Luft«. *Ernst Bücken*

MALWIDA v. MEYSENBUG: *Im Anfang war die Liebe.* Briefe an ihre Pflegetochter. Herausgegeben von *Berta Schleicher.* Mit neun Bildnissen. C. H. Beck'sche Verlags-Buchhandlung, München.

Was »die Idealistin« schon zu Lebzeiten vielen Auserwählten gewesen ist, was sie dann nach dem Tode Unzähligen gegeben hat, bedarf keines Wortes. Hier haben wir als köstliche Gabe die Briefe, die sie an ihre Pflegetochter Olga Monod, geb. Herzen gerichtet hat. Wie wir Malwida kennen, so zeigt sie sich auch in diesen einfachen Schreiben: Die Liebe zu den Ihren, zu den edlen Menschen ihres Kreises, zum Ideal, zur Musik, zur italienischen Natur, der Umgang mit den besten und vornehmsten Geistern, der unzerstörbare Glaube an den Sieg des Guten: das gewinnt immer aufs neue unsere Verehrung. Zu den bekannten jungen Freunden Malwidas, wie A. v. Warsberg, tritt hier ein neuer: *Romain Rolland,* »eine tiefe, feine Natur«. Er spielt ihr meisterhaft Bach und Beethoven, weiht sie in seine ersten Schriften und Dramen ein, sie will ihm die Wege ebnen, nimmt ihn nach Bayreuth mit und in den Parsifal. (»Im 3. Akt liefen ihm die heißen Tränen aus den Augen.«) Malwida hat beim Parsifal »zum ersten Male das Gefühl, als könne der Mensch noch Höheres und Schöneres schaffen (als die Natur), denn das ist zugleich Natur und Geist«. Reich und liebevoll sind die Briefe aus Bayreuth. »Ja, in Wahnfried werde ich geliebt ... der Abschied war wirklich rührend ... Cosima war totenbleich, Wagner selbst weinte, die Kinder waren außer sich ...« Viel hören wir von Wagner: »wir haben uns totgelacht über seine sprudelnde Lustigkeit und Witze. Der Übermut quoll ihm aus allen Poren, und dabei das sanfte Lächeln Liszts, der immer gütig, aber doch im Grunde eher traurig ist«. Nach Wagners Tod klagt sie, daß »mit ihm das einzige ideale Leben, was in dieser Zeit noch auf Erden zu finden war, verschwindet«. *Richard Sternfeld †*

CARL MARIA CORNELIUS: *Peter Cornelius, der Wort- und Tondichter.* 2 Bände. Verlag: G. Bosse, Regensburg 1925.

Cornelius der Sohn hat sich um das Andenken seines Vaters durch die zweibändige Ausgabe seiner Briefe 1904 große Verdienste erworben. Eine Zeitlang war nur eine Auswahl mit verbindenden Erläuterungen geplant. Jetzt liegen die Briefe so vollständig als möglich vor, und die beabsichtigten Erläuterungen sind zu einem selbständigen Buche angewachsen, das »nicht mehr sein will als eine Lebensbeschreibung auf Grund der Briefe«. In solcher Vollständigkeit ist das Leben des Dichter-Musikers bisher noch nicht dargestellt worden. Wir begrüßen dieses mit Bildern und Handschriftnachbildungen reich und schön ausgestattete Werk mit tiefem Dank. Wie stand Cornelius zu Wagner? Hier liegt ein tragischer Zug. Gegen die Gefahren, die seiner Selbständigkeit und seinem Zartgefühl von Wagners Seite drohten, war Cornelius sehr empfindlich. Und gerade diese Mißstimmungen werden in den Briefen rückhaltlos laut, während von der Liebe und Verehrung,

die sich von selber versteht, selten die Rede ist. Das ganze Verhältnis zwischen Wagner und Cornelius erscheint in den Briefen einseitig und mißverständlich. Dazu kommt noch die Gereiztheit des Sohnes, dem Wahnfried die Briefe des Vaters, die er erbat, nicht gewähren konnte. Ich empfinde es gerade bei meiner Verehrung für Peter Cornelius bedauerlich, daß der Mißklang im Buche des Sohnes mehr als billig nachtönt. Dasselbe gilt für das Nachwort, das die unbestreitbaren großen Verdienste Mottls und Levis doch zu wenig würdigt. Zweifellos ist die Ausgabe der Partituren in ihrer ursprünglichen Gestalt von hohem Wert. Ich habe die Erstaufführung des Barbiers in München erlebt, ich hatte in Rostock Gelegenheit, die Mottlsche Bearbeitung und die Urfassung auf ihre Bühnenwirkung zu prüfen. Vom geschichtlichen Standpunkt ist letztere vorzuziehen, aber vom rein künstlerischen am Ende doch die Mottlsche Bearbeitung. Jedenfalls sah man sich in Rostock um des Werkes willen nach der ersten Aufführung veranlaßt, doch in einigen Punkten wieder zu Mottl zurückzukehren.

Die Lebensbeschreibung ist etwas äußerlich nach den Städten, in denen Cornelius längere Zeit wirkte (Mainz-Wiesbaden, Berlin, Wanderleben, Weimar, Wien, München), eingeteilt, aber so reich an lebendigen Einzelheiten, daß der Leser überall gefesselt wird. Sorgfältiges Inhaltsverzeichnis und Namen- und Sachregister ermöglichen jederzeit raschen Überblick übers Ganze und genauen Nachweis über jede Einzelheit. Die Vertonungen und Schriften sind zu einem sachlichen und zeitlichen Verzeichnis geordnet. So wäre nur noch Angabe der wichtigsten Schriften über Cornelius wünschenswert gewesen, womit das mit soviel Liebe und Sorgfalt geschriebene Buch eine in jeder Hinsicht erschöpfende Grundlage für die künftige Forschung geboten hätte.

Wolfgang Golther

HANS VON WOLZOGEN: *Großmeister deutscher Musik.* (Deutsche Musikbücherei Bd. 30). — *Wagner und seine Werke.* Ausgewählte Aufsätze (Deutsche Musikbücherei Bd. 32). Verlag: Gustav Bosse, Regensburg 1924.

Handliche Neudrucke der Schriften Wolzogens sind hochwillkommen. Die »Großmeister« (Bach, Mozart, Beethoven, Weber, Wagner) sind so recht von innen geschaut und dem Leser nach ihrem deutschen und künstlerischen Wesen nahegeführt, als »Vertreter und Vorbilder desjenigen idealen Geistes, der im deutschen Volke von jeher wahrhaft schöpferisch bildend, befreiend gewirkt und unbeschränkt durch besondere Kennerschaft dem Volksgeist gerade in der Musik am eindringlichsten und hinreißendsten sich kundgetan hat«. Trotz dieser Vertiefung nach innen sind die Lebensbilder anschaulich, fesselnd und gemeinfaßlich geschrieben. Ihr eigenartiges Gepräge gewinnen sie durch das innere Band, das in Aussprüchen und Erläuterungen Richard Wagners sich durch die Schilderungen hindurchzieht. So erscheinen, »kraft der leuchtenden Liebe der Geistesverwandtschaft«, gesehen »vom Standpunkt des erreichten Zieles« alle diese Schöpfungen einheitlich. Richard Wagner ist »der größte Nachfolger jener Meister, der Vollender ihrer herrlichen Vorarbeit auf bestimmtem Gebiet«. Mancher mag einwenden, daß die alten Meister für sich allein, nicht in Bayreuther Beleuchtung zu sehen seien. Das mag für die rein wissenschaftliche Erkenntnis gelten. Für das künstlerische Verständnis ist jedenfalls der in Wolzogens Schrift betonte Einheitsgedanken ebenso berechtigt, weil er durch das Mitempfinden und Mitleben die Großen der Vorzeit der Gegenwart nahebringt.

Die ausgewählten Aufsätze beschäftigen sich mit allerlei Einzelfragen, die aber alle im Dienst des Bayreuther Gedankens stehen und nur diesen hohen Maßstab anlegen. Die »Meistersinger-Erinnerungen« und die »Bayreuther Gedanken und Erinnerungen« sind eine Ergänzung zu Wolzogens Lebensbildern (Musik 1924, S. 764). Die in diesen, teilweise vor vielen Jahren geschriebenen Aufsätzen behandelten Fragen stehen auch heute noch zur Erörterung.

Wolfgang Golther

HUGO NEUSSER UND ALEXANDER HAUSLEITHNER: *E. S. Engelsberg. Leben und Werk.* Herausgegeben zum Gedächtnis des schlesischen Tondichters aus Anlaß seines 100. Geburtstages vom Deutschen Sängerbunde in Schlesien zu Troppau. Verlag: Deutscher Sängerbund in Schlesien, Troppau 1925.

Das umfangreiche, 370 Seiten starke Buch in Hochformat und mit viel persönlichen und örtlichen Bildnissen, die die vorzügliche Ausstattung noch mehr auffallen lassen, ist ein Denkmal für einen, der im Vorjahre 100 Jahre alt geworden, für den Komponisten Dr. Eduard Schön, der sich als Komponist Engelsberg nannte, seinem Geburtsort zuliebe. Ein gut geschriebenes, mit Liebe, Sachernst und Geduld gestaltetes Buch von einem Umfange, wie ihn Männerchor-Autoren — und auch, wenn

sie heute weniger vergessen sind als Schön-Engelsberg — bisher nicht erlangten. Allenfalls Weber — aus anderen Ursachen. Kein Abt, kein Koschat, kein — Hegar. Gedruckt sind von Engelsberg nur die Männerchöre zumeist: 169 insgesamt, davon einige (wie der »Heini von Steyer«) vor einem halben Menschenalter noch den Namen Engelsberg in die Weltweite trugen. Einzelgesänge, Kantaten, Messen kennt die Welt um Troppau kaum. Das Buch erwähnt alles — aus Kindheit, Beamtenzeit, gibt über die Harmonik jener Zeit eingehende, tiefgründige Untersuchungen und erläutert die Haupt- und viele Nebenerscheinungen breit und gründlich, oft bis aufs Detail. Junge Männerchorkomponisten mögen an diesem Spezialstudium ihre besondere Erbauung haben, vielleicht auch viele der Liedertäfler, die diese teils wertvollen Chöre mitsangen, die einen wesentlichen, noblen Beitrag zur Entwicklung namentlich der heute gepflegten (mehr virtuosen) Chorballaden lieferten. *Wilhelm Zinne*

FRANK - ALTMANN: *Kurzgefaßtes Tonkünstlerlexikon.* Für Musiker und Freunde der Tonkunst begründet von *Paul Frank*, neu bearbeitet von *Wilhelm Altmann.* Verlag: Carl Merseburger, Leipzig 1926.

Nach dem Riemann-Lexikon das neue Einstein-Lexikon, nach diesem das vorliegende Altmann-Lexikon. Ein Zeichen, wie sehr wir der Zusammenfassung bedürfen, um uns überhaupt noch die Übersicht über die Musikgebiete zu ermöglichen. Die Vielseitigkeit des Stoffes gestattet jedem der genannten Nachschlagewerke ein vollwertiges Nebeneinanderbestehen, eben dadurch, daß eine ganz umgrenzte Stoffauswahl getroffen wird, die den Sondercharakter jedes der Werke wahrt. Das Thema des vorliegenden Lexikons hieß: Ein Verzeichnis der Tonkünstler mit besonderer Berücksichtigung der lebenden. Der praktische Nutzen des Werkes ist dadurch bereits gegeben. Hinzu kommt, daß die geleistete Arbeit durch Altmann nach jeder Hinsicht hin gründlich geschah, so daß man eigentlich kaum von einer Neubearbeitung des Frankschen Lexikons, sondern von einer Neuschöpfung Altmanns sprechen kann. *Eberhard Preußner*

CARL EITZ: *Der Gesangunterricht als Grundlage der musikalischen Bildung.* Pädagogium Band II. Verlag: Julius Klinkhardt, Leipzig 1924.

FRANK BENNEDIK: *Geschichtliche und psychologisch-musikalische Untersuchungen über die Tonwortmethode von Eitz.* Verlag: Julius Beltz, Langensalza 1925.

Das wachsende Interesse, das die Eitzsche Tonwortmethode überall findet, hat zur Neuausgabe dieser beiden grundlegenden Werke geführt. Beide Bücher sind nicht nur für den Schulmusiklehrer von Bedeutung, sondern sollten von allen Musikfreunden gelesen werden. Die Studie von Bennedik wird »als Verbindung zwischen Wissenschaft und praktischer Schulmusikarbeit« besonders begrüßt werden. *Eberhard Preußner*

FRIEDA SCHMIDT-MARITZ: *Musikerziehung durch den Klavierunterricht.* Eine Wegleitung zur musikalischen Bildung. Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Zur Auffindung der Wege beitragen, die Erziehung und Unterricht heute zugunsten der Jugend aufsuchen, will dies 200 Seiten starke, durchaus gut geschriebene Buch der Schweizerin mithelfen; in der pädagogischen Einsicht, daß mit dem Ergebnis des Begreifens auch Wille und Empfinden des Kindes verknüpft sein sollen. Mit den psychologischen Betrachtungen Hand in Hand gehen da (teils elementare) Hinweise über die Tonarten im Klangwesen, über »Beseelung«, über den Lehrplan, der — außer dem Technischen — dahin führen soll. Betrachtungen, die teils Wertvolles, Bewährtes in gewandter, doch anderer Formulierung sagen, oftmals auch eine feine Beobachtungsgabe der Verfasserin (z. B. über die schöpferischen Kräfte beim Unterricht) erkennen lassen, die von anderen Gesagtes zu ergänzen sich angelegen sein läßt. Flüchtigkeit bei Namen wie Scheit und Forberger sollten in dem Buche nicht vorkommen! *Wilhelm Zinne*

C. VOGLER: *Der Schweizerische Tonkünstlerverein im ersten Vierteljahrhundert seines Bestehens.* Festschrift zur Feier des 25jährigen Jubiläums. Verlag: Gebr. Hug & Co., Zürich 1925.

Der stattliche Band enthält nicht nur Lesenswertes über die Vereinsgeschichte selbst, sondern berührt auch alle Fragen der schweizerischen Musikentwicklung überhaupt und wird so für spätere geschichtliche Arbeiten eine wichtige Quelle bilden. Das angeführte Verzeichnis der Programme der Tonkünstlerfeste zeugt von der ersprießlichen Arbeit des Vereins. *Eberhard Preußner*

MUSIKALIEN

FRANZÖSISCHE VOLKSLIEDER. Ausgewählt, übersetzt und mit Benutzung der besten Bearbeitungen herausgegeben von *Heinrich Möller* (Edition Schott 555, Band 5 der Sammlung *Das Lied der Völker*). Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Verdienstlich als Beginnen, scheint die Anthologie weder in Auswahl noch in Bearbeitung ganz gelungen. Unter den *älteren* Liedern ward gar zu lax zwischen Volks- und Kunstliedern geschieden; und wenn auch die Übergänge der historischen Analyse stets fließender sich darstellen, als die romantische Disjunktion es erlauben möchte, so sollten doch höfisch stilisierte Tanzlieder fernbleiben, selbst wenn der Autorenname verloren ging, selbst wenn die Lieder volkstümlich wurden; denn setzt man Volkslied und volkstümliches Lied historisch in eins, so zersetzt man rasch genug beide Begriffe, da man geschichtlich oft und oft das Volkslied als volkstümlich gewordenes Kunstlied begreifen muß, wie eine moderne soziologische Theorie (Naumann) alle Volkspoesie als »herabgesunkenes Kulturgut der Oberschicht« erklärt und auflöst: Volkstümliches Lied und Volkslied werden unter solchem Aspekt zu bloßen Stufen eines gesellschaftlichen Prozesses. Der *Sinngehalt* jedoch der Scheidung von Volkslied und Kunstlied, die, wie immer problematisch, am vorfindlichen Stoff jederzeit zu vollziehen ist, wird durch die soziologische Relation weder inhaltlich bestimmt noch kritisch getroffen; er liegt auf anderer Ebene, gewiß auch mit Geschichte und Gesellschaft verbunden, aber von beiden nicht umschlossen. Will eine Liedauswahl auf diesen Sinngehalt, der frei-phänomenologisch kaum zu erfassen sein dürfte, hinweisen, so wird sie sich am besten dem Volkslied gegenüber eines *Stilbegriffs* von einiger Weite und Schmiegsamkeit bedienen, ohne zu glauben, er reiche an die Wirklichkeit der Volkskunst ganz heran. Die Möllersche Sammlung ließ der historischen Sicht den Vorrang vor jeglichem stilistischen Kriterium und begab sich damit der Sicherheit der Selektion. — Die historische Methode zu prüfen, fehlt ein Quellenverzeichnis und kritischer Apparat; beides entspricht zwar nicht der Absicht einer populären Sammlung, wäre aber wegen der geschichtlichen Betonung der Auswahl gleichwohl erforderlich.

Das *neue* Liedmaterial ist durchwegs in Deutschland bekannt. Eine Neuausgabe rechtfertigte sich nur dann, wenn die Bearbeitung es verstünde, die Lieder besonders gewählt und präzis zu fassen. Beides ist nicht der Fall. Die Bearbeitung, gebunden schon durch den Zwang, die Singstimme als Oberstimme des Klavierparts zu wiederholen, ist banal oft, wo sie diskret sein sollte; die Furcht, nicht zu verkünsteln, ließ alle harmonischen Keime verkümmern, die in den Melodien selbst bereits angelegt sind. Die Nebenstufen sind kaum ausgenützt; statt dessen will eine weichliche Chromatik Abwechslung schaffen. Glaubte man schon, dem konsumierenden Publikum so radikale Zugeständnisse schuldig zu sein, so hätte man wenigstens auch den Forderungen der Konvention folgen müssen, mit deren Mitteln man es sich bequem machte. Unsauberkeiten des Satzes, wie etwa das sprungweise Verlassen des Dominantsekundakkords im »joli tambour« (S. 20, Syst. 2, Takt 3—4) oder wie der böse Querstand d-dis in »Nique nac no muse« (S. 57, Syst. 2 letzter und Syst. 3 erster Takt) wären unbedingt (und leicht!) zu vermeiden gewesen.

Vielleicht entschließt sich Heinrich Möller und der Schott-Verlag, denen der großzügige Plan einer gebrauchsmöglichen Ausgabe internationaler Volkslieder zu danken ist, zu einer Revision der französischen Sammlung.

Theodor Wiesengrund-Adorno

HEINRICH MÖLLER: *Das Lied der Völker. Spanische, portugiesische, katalanische, baskische Volkslieder.* Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Viel wertvoller als die französische ist die iberische Sammlung. Sie bringt durchwegs frisches Material, solches wenigstens, das dem mit spanischer Volksmusik nicht eigens vertrauten Kritiker frisch dünkt; und bringt es in autochthonen Bearbeitungen von allgemein sehr hohem Niveau. Die »unterlegte Harmonie« bedeutet bei dem wesentlich vertikalen Denken der Romanen ohnehin ein wichtiges Kunstmittel, dessen Anwendung gute Tradition regelt; in Debussys geistigem Bezirk wurde es bis zur Grenze der Möglichkeit kultiviert, und heute kann die Volksliedbearbeitung frei und sicher darüber verfügen, sie, die notwendig darauf verwiesen ist, will sie nicht die Monodie zwischen erste, vierte und fünfte Stufe lähmend einspannen. Die Harmonisierungen von Pedrell, Francisco Alió, Charles Bordes zumal, auch die von Martin Pistreich, zeigen sich vertraut mit den Erfahrungen der unterlegten Akkordik, ohne je die Lieder zu Experimentierobjekten zu entwerten. Die

kirchentonalen Beziehungen sind oft überraschend aufgedeckt; die maurischen Elemente, etwa der übermäßige Sekundschritt unaufdringlich nachgezeichnet; manches Mal nur wünschte sich gestrafftes Empfinden für Fortschreitungen ein Weniger an Orgelpunktbildungen. Stets ist zwischen dem Willen des Geschmacks und der Lässigkeit in der Konvention die rechte Mitte gewahrt. Als Frage bloß: mußten in den Tanzliedern, die den Band eröffnen, tatsächlich die zumindest auf dem Klavier abstrusen, überlangen Instrumentaleinleitungen beibehalten werden?
Unter den *Melodien* finden sich solche der innigsten Schönheit, nahe *Weihnachtslieder*, ganz fremde auch, deren Melancholie vielleicht nur unserer Fremdheit entstammt; und solche von erstaunlicher metrischer Vielfältigkeit. Kaum ein Lied ist in dem Band, das zu kennen sich nicht verlohnte.

Theodor Wiesengrund-Adorno

THEODOR BLUMER: *Quartett für Violine, Viola, Violoncell und Klavier op. 50.* Verlag: N. Simrock, Berlin und Leipzig.

Auch dieses Werk des die Kammermusik so erfolgreich, namentlich in neuester Zeit anbauenden Tonsetzers sei der wärmsten Beachtung empfohlen. Der erste Satz, dessen c-moll-Tonart vortrefflich zur Erregung einer leidenschaftlichen Stimmung ausgenutzt ist, hat in der Hauptsache dramatisches Gepräge und erhebt sich zu großem Schwung, wenn auch die Lyrik nicht ganz ausgeschlossen bleibt. Von der bedeutenden Satzkunst des erfindungsreichen, nie künstelnden Komponisten gibt besonders der fugierte Teil bestes Zeugnis. Voll herrlichster, warm empfundener Melodik ist der sehr stimmungsvolle, lyrisch gehaltene langsame Satz. Humorvoll gibt sich das rhythmisch eigenartige Scherzo. Ein sogenanntes Trio fehlt ihm. Aus ihm wird mit Zurückgehen auf das erste Thema des ersten Satzes und auf das Hauptthema des langsamen gleich der Übergang zu dem sehr schwungvollen Schlußsatz gewonnen, der teilweise auch wieder auf den ersten Satz zurückgreift und eine breite hymnenartige Melodie nicht verschmäht. Besonders wirkungsvoll ist die Koda. Auch dieser Satz bietet in rhythmischer Hinsicht Interessantes. Ein Vorzug dieses Quartetts, in dem die Bratsche ganz besonders dankbar behandelt ist, ist seine knappe Form. Was der Komponist zu sagen hat, und das ist beträchtlich, erfolgt nie weitschweifig.

Wilhelm Altmann

WALTER GEISER: *Quartett für Saiteninstrumente op. 6.* Verlag: Gebr. Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Dies im freiheitlich-polyphonen Stile und mit lockerer Bewegungsfreiheit in allen drei Sätzen (dem scherzosen Passus im letzten) durchgeführte Quartett mit nur geringen akkordisch spekulativen Anwandlungen ist der Talentbeweis eines jungen, geigerisch versierten Könners, bei dem die eigentliche Arbeit — das Rüstzeug — noch nicht immer von der eigentlichen Inspiration die tondenkende und tondichtende Richtung erlangt, was aber Vorzüge einschließt, die das Ganze der Beachtung wert machen. *Wilhelm Zinne*

FRANZ IPPISCH: *Serenade für Streichquartett.* Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.

Manche Feinheit besonders in dem langsamen zweiten Satz, der D-dur-Teil des Scherzos und ein gewisser Humor im Schlußsatz können auf die Dauer doch nicht dafür entschädigen, daß der Born der Erfindung in dieser Serenade nicht gerade üppig sich ergießt. Es fehlt auch der Frohsinn und die Anmut, die Hauptvoraussetzung für ein Ständchen sein müssen.

Wilhelm Altmann

MARIA JOSEPH ERB: *Streichquartett in F-dur.* Verlag: Maurice Senart, Paris.

Das vorliegende Werk ist im ersten Kriegsjahr entstanden. Persönliche Erlebnisse mögen die Ursache der zerrissenen Stimmung des ersten Satzes sein und den trauermarschartigen Mittelteil des zweiten mit seinen Verdischen Rhythmen veranlaßt haben. Beide Sätze zeigen die sichere Hand eines in allen kontrapunktischen Künsten erfahrenen Meisters. Die Eindringlichkeit seiner Melodik und der Reichtum seiner harmonischen Ausdrucksmittel sind bewundernswert. Der formale Aufbau ist allerdings ohne programmatische Erläuterungen nicht verständlich. Ungetrübten Genuß bieten die beiden letzten Sätze, ein eigentümlich melancholisches Menuett, eine Art Totentanz, das an alte Holzschnitte erinnert (und mit dem Schmarren von Saint-Saëns gottlob gar nichts zu tun hat); ferner ein leidenschaftlich-feuriger Schlußsatz, ganz aus einem Gusse, mit einem prächtig durchgeführten Seitenthema, das alle Klangmöglichkeiten der weiten Lage ausnutzt. Germanischer und gallischer Geist durchdringen sich wechselseitig in diesem wertvollen Werke, das Ohr und Herz in gleicher Weise beglückt. Der heute 65jährige Meister verdient, mehr als eine Straßburger Lokalgröße zu sein. *Richard H. Stein*

LEO WEINER: *II. Streichquartett op. 13.* Verlag: Franz Bárd & Sohn, Budapest.

Mit üppiger Fantasie geschrieben. Die Themen sind von weitem Schwung, die Rhythmik ist energisch. Das Quartett gehört zu den Werken, bei denen man sich fragt: ist das noch Kammermusik? Das orchestrale Gefühl des Autors biegt die Form weit auseinander. Das gilt besonders vom ersten Satz. Der zweite ist im Scherzo von typischer Form, der dritte, Andante, motivisch sehr fesselnd, strebt aber stellenweise wieder über den Bewegungsraum des Streichquartetts hinaus. Der Schlußsatz ist in bezug auf Erfindung nicht so reich wie die drei ersten. *Rudolf Bilke*

LUDOMIR RÓŽYCKI: *Streichquartett op. 49.* Verlag: Gebethner & Wolff, Warschau.

Róžycki hat zahlreiche, zum Teil wertvolle Klavierstücke komponiert. Gleichwohl ist die Beibehaltung des Klavierstils im ersten Satz seines Streichquartetts unverständlich. Denn es gibt hier kein »Pedal«, das die Töne weiterklingen läßt. Kommt dann noch der Versuch hinzu, die vier Streicher als ein Miniaturorchester zu behandeln, so ergibt sich ein erhebliches Mißverhältnis zwischen den kompositorischen Absichten und der klanglichen Wirkung. Man wird dieses Mißverhältnis um so mehr bedauern, als der begabte Komponist über musikalische Ideen verfügt, die sich nicht nur orchestral und klavieristisch, sondern ebenso auch kammermusikalisch verwerten lassen. Das beste Beispiel hierfür bietet der kurze langsame Satz, der klangschön, tief empfunden und gut durchgearbeitet ist. Die beiden letzten Sätze neigen wieder mehr zum Orchestralen. Es gehört nun mal zum guten Kammermusikstil, daß der gleiche Gedanke die vier Instrumente beseele; denn es würde sonst der innere Grund zu ihrem Zusammenwirken fehlen. Nach der Art Tschaikowskijs zu einer führenden Melodiestimme kleine Gegenstimmen zu erfinden, ist keine Polyphonie im kammermusikalischen Sinne. Trotz fesselnder Einzelheiten bleibt daher der Gesamteindruck unbefriedigend. Nebenbei bemerkt, sollte man die Cellostimme nicht mehr in drei Schlüsseln schreiben.

Richard H. Stein

P. CETTIER: *Streichquartett Nr. 2.* Verlag: Maurice Senart, Paris.

Ein anspruchsloses, melodiöses Werkchen, dessen vier Sätze auch Dilettantenvereinigungen leicht bewältigen werden. Freilich, in dieser Art hat Vater Haydn erheblich Wertvolleres und — Moderneres geschaffen.

Richard H. Stein

BERNARD VAN DIEREN: *Sonetto VII of Edmund Spensers »Amoretti«.* Für Tenor und elf Instrumente. Verlag: Oxford University Press, London.

Ein trotz seiner mosaikartigen Zusammensetzung wertvolles Werk. Feinste, fast überfeinerte Nervenkunst, bei der jede Note klanglich und seelisch ihre besondere Bedeutung hat. Interessant auch in der instrumentalen Besetzung: Flöte, Klarinette, Bassethorn, Fagott, Cornet à pistons, Horn und Streichquintett. Eine Anmerkung verrät, daß es sich um ein Bruchstück aus einer »Sinfonietta amorosa« handelt. Das ganze Werk kennenzulernen, wäre von großem Interesse. Denn der bisher in Deutschland noch unbekannte holländische Komponist vereint modernstes Klangempfinden mit einer Plastik des musikalischen Ausdrucks, die höchst erfreulich wirkt und eine starke Musikalität offenbart.

Richard H. Stein

JULIUS WEISMANN: *Kammermusik für Flöte, Bratsche und Klavier op. 86.* Verlag: Renk & Eichenherr, Freiburg i. B.

Ein außerordentlich feines und geschmackvolles Werk. Reizvoll in seiner klaren Thematik, übersichtlich in der Verarbeitung. Gelegentlich ist die imitatorische Satzweise des alten, intimen Stils verwendet, ohne akademische Steifheit, ohne archaistische Pose. Natürlich aus der Art der Themen herausfließend und geistvoll belebt. *Rudolf Bilke*

HANS GÁL: *Trio für Klavier, Violine und Violoncello op. 18.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Hans Gáls Tonsprache erscheint einem auch beim Betrachten dieses Werkes fürs erste recht kompliziert. Dazu läßt der mit akkordischen Füllstimmen und durch Verdoppelungen stark beschwerte Klaviersatz befürchten, daß zwischen den Streichinstrumenten und dem Klavier ein Gleichgewicht nicht leicht hergestellt werden könnte. Bei eingehender Beschäftigung mit dem Werk gelangt man aber zu der Überzeugung, daß dynamische Ausbalancierung sehr wohl möglich ist; man lernt an die Motiviertheit der instrumentalen Belastung glauben und wird sich des Wertes dieser warm empfundenen, vornehmen Musik bewußt. *Rudolf Bilke*

E. T. A. HOFFMANNS *musikalische Werke. Herausgegeben von Gustav Becking. Band II. Kammermusik.* Verlag: C. F. W. Siegels Musikalienhandlung R. Linnemann, Leipzig.

Es ist erfreulich, daß die Kenntnis des Komponisten Hoffmann nicht stille stehen bleibt. Während seine musikalischen Schriften heute für jeden leicht zugänglich sind, mußte der komponierende Dichter, dem die Musik mehr war als eitles Spielen mit Tönen, lange genug warten, ehe die Nachwelt begann, sich ein richtiges Urteil über sein Wollen und Können als Musiker zu bilden. Was wir bisher über den Komponisten Hoffmann aus seiner Oper »Undine« wissen, wird nun vertieft durch die Publikation Beckings, der in dem vorliegenden zweiten Band Kammermusik zunächst das Quintett für Harfe und Streichquartett in c-moll veröffentlicht und ein Trio für Klavier, Violine und Cello nachfolgen lassen wird. Beckings Ausgabe des Quintetts zeichnet sich durch wissenschaftliche Akribie aus, seine Interpolationen, die sich, soweit dies möglich ist, auf Parallelstellen stützen, wird man anerkennen müssen, zumal er in einem eigenen Revisionsbericht genaue Rechenschaft über Original und Zusätze gibt. Becking unterrichtet in einer Einleitung auch über die kompositorischen Bestrebungen Hoffmanns, der in einem Quintett für Harfe und Streichquartett dem Zeitgeschmack huldigte und den Romantiker in sich sprechen ließ. Da die Harfe leicht durch das Klavier ersetzt werden kann, wird eine Aufführung auch dort möglich sein, wo man sonst über eine Harfe nicht verfügt. Die ehrfürchtige Verbeugung vor dem »Petersdom Bach« im letzten Satze, dessen Thema mit dem der ersten cis-moll-Fuge aus dem wohltemperierten Klavier sehr verwandte Züge hat, ist ein Bekenntnis. Man würde dem Werk unrecht tun, wenn man es nur mit den Augen des Musikhistorikers sehen wollte und keine Ohren hätte zu hören, wie hier ein wirkliches musikalisches Talent bemüht ist, in traditioneller Form Eigenes zu sagen. Ehrgeizige Kammermusikvereinigungen sollten sich die Gelegenheit nicht entgehen lassen, es hie und da auch öffentlich zu spielen. Denn was haben schließlich solche Ausgrabungen für einen Wert, wenn sie nicht dem praktischen Musikbetrieb zugute kommen? Man muß sie nicht überschätzen, dürfte sie aber auch nicht achtlos zur Seite legen und nun im Musikschrank verstauben lassen, so wie sie bisher im Archiv Staub angesetzt haben.

E. Rychnovsky

JULIUS WEISMANN: *Sonate in a-moll für Klavier op. 87.* Verlag: Renk & Eichenherr, Freiburg i. B.

Inhaltlich ist dieses Opus bestenfalls nur Sonatine, die aber schon im Thematischen wenig originale Erfindung hat. Der Mangel wird in allen vier Teilen (zwei langsamen inmitten) anscheinend durch einen Bewegungstrieb aufgehoben, dessen Ergebnis einer Scheinpolyphonie nicht unähnlich. Auch das Modulatorische hebt den Grundmangel nicht auf. Für den (sozusagen) festen Baß im E-Satze ist Bachs Vorbild nicht von der Hand zu weisen — für eine Eingebung, die als relativ beste auffällt. Etliche dem Schlußkapitel beigegebene Pikanterien (Ganztonschritte, Sekundparallelgänge) ändern kaum an der Summe der Eindrücke, die aus inspirativen Magerkeiten sich ergeben mußten. *Wilhelm Zinne*

WALTER NIEMANN: *Sonatina für Klavier op. 103.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Dieser kleine Dreisätzer mit der Gesamtüberschrift »Stimmen des Herbstes« und einem einzigen melodischen Hauptgedanken, der alle Teile (und auch die frei »fughettierende« Mitte) speist, ist ein Absenker aus der Klangwelt nordischer Bezirke, wo Grieg und Sibelius mit ihrem Befürworter Niemann sinneseins werden, wobei der letzte als Spende zu melancholischem Bunde seine neuerlichen harmonischen Merkmale, mit denen er auch schon exotisch orientierte, präsentiert: »verbotene« Parallelgänge, Durchgangsakkorde unter liegend-deklamatorischer Note. Diese schaffen den Reiz des Wechsels, den die Thematik kaum herleiht. Und diese Beigaben werden den Pedalisierungskünstler dauernder fesseln.

Wilhelm Zinne

JÓN LEIFS: *Fjögur Lög Fyrir Pianoforte. (Vier Klavierstücke.) op. 2.* Verlag für neuzeitliche Kunst, Max Thomas, Magdeburg.

Leifs hat im Oktoberheft des Jahrgangs 1923 der »Musik« einen Aufsatz über die isländische Musik zusammengestellt und dabei besonders die von unserer jetzt üblichen Musik verschiedenen Ausdrucksformen der altnordisch-germanischen Musik behandelt. Wie weit die dort aufgestellten Behauptungen richtig sind, muß erst einer Nachprüfung an Hand von zugänglich werdendem authentischem Material lehren. Mit Tränen im Auge und Schmerzen im Herz erzählt er da von der isländischen Volksmusik und ihrer germanischen Empfindungsart. Die Trauer über diese nicht zu voller Entwicklung

gediehene nordische Musik hätte aber nicht so groß zu sein brauchen; denn sie konnte eben den Kampf ums Dasein mit der entwicklungs- und ausdrucksfähigeren aus dem Süden kommenden Kunst nicht aufnehmen. Man dachte nun, daß Leifs in diesen vier Stücken ein vollwertiges Bild dieser nordischen Musik vorlegt. Aber gefehlt. Da ist zunächst eine valse lento, die sich von üblicher Salonmusik nur dadurch unterscheidet, daß in jeden Takt eine Dissonanz mit den Haaren hineingezogen ist. Einem isländischen patriotischen Quintengesang wird ein Quintenorgelpunkt untergelegt. Zu irgendeiner typischen Wirkung ist die Melodie keineswegs herausgearbeitet. »Rimnala« bringt die Melodie zu einer besonderen Art isländischer Dichtung. Auch hier ist das Charakteristische durch die Bearbeitung nicht herausgehoben. Zwischen einem schon äußerst einfachen Anfang- und Schlußstück wird die Hauptmelodie in einer Verarbeitung geboten, deren besonderes Kennmal darin besteht, daß der in Vierteln schreitende Baß nicht in Oktaven, sondern in Nonen sich weiter bewegt. Im letzten Stück »Rimnakvoa« verarbeitet Leifs vier Rimur-Melodien »im klassischen Stil« und bemerkt dazu, daß er, wenn die Volksmelodien diesem Stil auch nicht entsprechen, doch das Wesen der Melodien gewahrt habe. Die Melodien sind mit dem bekannten Kleid des 18. Jahrhunderts (Tonika, Dominante und Subdominante) behängt.

Hugo Daffner

RODERICH v. MOJSISOVICS: *Sonate b-moll für Orgel op. 38.* Verlag: Ferdinand Zierfuß, München.

Ein typisch romantisches Opus, in die reichen Farben des Südens getaucht. Der Komponist gibt sein Bestes in der kleinen Form, da auf lange Strecken der Atem zu versagen droht. Es decken sich in dieser Sonate nicht durchweg musikalischer Gehalt und formende Kraft. Eine gewisse Inkongruenz wird auch bestehen bleiben zwischen dieser lyrisch-liebenswürdigen Art, sich musikalisch auszudrücken, und dem kernhaft-herben Orgelklang, aus dem heraus die Klassiker unserer Orgelmusik (Buxtehude, Bach, Reger) ihre Meisterwerke geschaffen haben. *Fritz Heitmann*

GÜNTER RAPHAEL: *Fünf Choralvorspiele für die Orgel op. 1.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ernste Kompositionsstudien, die in ihrer Liebe der Choralbehandlung verheißungsvolle Ausblicke auf weiteres Schaffen in dieser Literatur gewähren. *Fritz Heitmann*

ANTON BRUCKNER: *Pange Lingua* (1843) und *Vexilla Regis* (1892) für gem. Chor a cappella; *Ecce Sacerdos* (1885) für gem. Chor, Posaunen und Orgel; *Am Grabe, O könnt ich dich beglücken, Der Abendhimmel* für Männerchor a cappella; *Um Mitternacht* (1864); *Mitternacht* für Männerchor mit Klavier; *Trösterin Musik* (1877) für Männerchor mit Orgel; *Abendzauber* (1878) für Bariton, Männerchor, Fernstimmen und 4 Hörner. Alles im Verlag: Universal-Edition, Wien.

Es ist fast gar nicht bekannt, daß Bruckner außer seinen gewaltigen Sinfonien auch Gebilde kleinen und kleinsten Formates komponiert hat, nämlich Chöre der verschiedensten Art und in großer Anzahl. Obige Aufzählung führt nur eine Auswahl an. Wenn man bedenkt, mit welch unkünstlerischen Programmen unsere Männerchöre häufig aufwarten, sei es, daß sie Reißer oder sentimentale Schmachtlappen bieten, so kann auf die herrlichen Bruckner-Chöre gar nicht genug hingewiesen werden. Bieten sie doch fast ausnahmslos vollblütigste Musik, echtesten Bruckner. Merkwürdig, aber bezeichnend, daß die meisten dieser Werke in Tonarten mit vielen Been stehen, wobei hier die schwärmerisch-romantische Seite des Meisters zum Ausdruck gelangt, die direkteste Fortsetzung der Schubertschen Chöre dieser Art. Wer seinem Chor noch nicht allzuviel zutrauen mag, der halte sich an leichte Stücke, wie »Am Grabe«, »Um Mitternacht« (erste Fassung) und »Mitternacht«. Auch »Vexilla Regis«, aus der Zeit nach der 8. Sinfonie, ist überaus charakteristisch und bietet der Ausführung keine Schwierigkeiten. Größere Ansprüche stellen das schwärmerische As-dur-Stück: »O könnt ich dich beglücken« (mit dankbarem Tenor- und Baritonsolo) und »Trösterin Musik«, deren Schwierigkeiten durch die hinzutretende Orgel gemildert werden. Und dann die Krone dieser Chöre: »Ecce Sacerdos«, im gewaltigen Stil des »Tedeum« gehalten, mit niederschmetternden Harmonien und Fortissimo-Unterstützung der Orgel. Ein ganz großer Bruckner! Schließlich: ein Stück für Feinschmecker und Männerchöre ersten Ranges: »Abendzauber«. Mit romantischer Hornbegleitung im Stile der 4. Sinfonie. Mit Brummstimmen, die aber auch Textunterlegung besitzen. Wie meisterhaft würde der Ukrainische Chor Brummstimmen dieser Art ausführen! Sollte sich in Deutschland keine

Chorvereinigung finden, welche die Wiedergabe solch aparten Stückes reizt?

Kurt v. Wolfurt

WALDEMAR v. BAUSSNERN: *Kantate »Aus unserer Not«* für gemischten Chor, Baritonsolo und Orgel nach Worten von Fr. G. Klopstock aus dem Messias und den Oden. Verlag: Johann André, Offenbach a. M.

Der bekannte Komponist hat hier nach selbst zusammengestellten erhabenen Worten Klopstocks ein aus drei Teilen bestehendes Werk geschaffen. Sein moderner Geist lebt mehr in der Harmonie als in der Melodie. Infolgedessen sind die Anforderungen, die er an den Chor stellt, ganz ungeheuere. Die Orgel hat eigentlich den Hauptanteil am Ganzen zu bestreiten. Sie ist höchst virtuos, des öfteren aber mit etwas zu lang geratenen Zwischenspielen bedacht. Das ganze Werk ist visionär erschaut, in die ernstesten Farben getaucht und einem Gemüt entquollen, das die Not unserer Zeit voll tiefer Bewegung auszudrücken vermag.

Emil Thilo

HUGO KAUN: *Drei Männerchor-Kompositionen für Doppelchor* (achtstimmig). *»Uraltes Lied«* für vierstimmigen Männerchor. Verlag: Johann André, Offenbach a. M.

Drei Doppelchöre schenkt hier der Komponist den leistungsfähigen Chorvereinigungen. Sie zeigen das bekannte Gesicht des bedeutenden Meisters, dem die Vereine schon so viel Gutes zu verdanken haben. Bei aller Kunstfertigkeit sind sie doch nicht schwer zu singen, denn selten vermag wohl heute ein Chorkomponist so sanglich zu schreiben wie Kaun. »Uraltes Lied« ist eine kleine herzige Gabe, die sehr willkommen sein wird. *Emil Thilo*

JOSEPH HAAS: *Tanzliedsuite nach altdeutschen Reimen.* Vierstimmiger Männerchor a cappella *op. 63.*
HEINRICH PESTALOZZI: *Zwei Männerchöre a cappella op. 46*; *Drei Männerchöre a cappella op. 48.*
EBERHARD WENZEL: *Fünf Männerchöre nach Gedichten von Hermann Löns op. 4.*
WILLI MÖLLENDORF: *Zwei Männerchöre a cappella op. 28.*
HEINRICH KASPAR SCHMID: *Lieder eines Dorfpoeten op. 40.* Für vierstimmigen Männerchor a cappella. Sämtlich im Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz-Leipzig.

Der Verlag bringt hier in seiner Sammlung zeitgenössischer Chorwerke fast durchweg wertvolle Neuerscheinungen der Männerchorliteratur auf den Markt. Die Tanzliedsuite von Haas besteht aus fünf niedlichen, amüsanten Stückchen, die allerdings etwas viel: »La, la, la«, »Lirum, lirum« und »Ha, ha, ha«, enthalten. Ausgezeichnet sind die Chöre von Pestalozzi. Ich erwähne das hervorragend gelungene: »Gebet der Schiffer«. E. Wenzel scheint noch ziemlich jung zu sein, er sucht noch nach Ausdruck. Aber er hat in den Gedichten von Löns so viel Eigenartiges und Geschmackvolles zu sagen, daß man seine Musik mit Interesse verfolgt. Unter den beiden Chören von Möllendorf befindet sich »Der Rappelkasten«, eine Groteske, die in ihrer urkomischen Art nie ihre Wirkung verfehlen wird. H. K. Schmid bringt niedliche, volkstümliche Stückchen, deren Stimmung gut getroffen ist. Unter den Sachen von Ludwig ist der »Ehestand der Freude« in seiner heiteren Art hervorzuheben. *Emil Thilo*

ERNST HONEGGER: *op. 8 Nr. 1: »Alter Baum«*, für Männerchor. Verlag: Gebr. Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Ein Chor, dem man nicht viel nachsagen kann, weder im Guten noch im Bösen.

Emil Thilo

ERICH ANDERS: *Aus dem Bekenntnis.* Ein Liederkreis nach Gedichten von Jakob Kneip. *op. 39.* Verlag: N. Simrock, Berlin-Leipzig.

Die zehn vom Komponisten ausgewählten kurzen Gedichte bewegen sich so etwa in der Richtung Morgensterns. Es sind knappe Strophen von ausgesprochenem Stimmungsgehalt, den der Musiker jeweils mit gewandter Hand zu fassen sucht. Mitunter freilich wird schwereres harmonisches Rüstzeug aufgeboten, als den Gedichten vielleicht zuträglich ist. Aber im ganzen wird die Stimmung gut wiedergegeben, wenn auch der Klaviersatz zuweilen ein wenig überladen klingt. Ist der Komponist an den Neutönern auch nicht ganz unachtsam vorbeigegangen, so hat seine Persönlichkeit doch noch nicht einen scharf profilierten Umriß gefunden. *Hugo Daffner*

ERICH ANDERS: *Neue Lieder für eine Singstimme und Klavier op. 49.* Verlag: N. Simrock, Berlin-Leipzig.

Nach dem op. 39 ist es nicht überraschend, wenn Anders dieses Opus mit einem Morgensternschen Text, einem Kindergedicht beginnt. Wenn sich der Komponist auch bemüht, einfach zu bleiben, will sich die

für den Kindertext notwendige unmittelbare Naivität doch nicht recht einstellen. Bei zwei folgenden spanischen Texten aus dem 16. Jahrhundert ist Anders berechtigt, bewußt zu archaisieren, obwohl dies natürlich immer eine gewisse Äußerlichkeit bleibt, wenn er an anderer Stelle aus dem Vorrat unserer Nach-Wolfschen Zeit seine Ausdrucksmittel holt. Gelegentlich kommt es dann freilich vor, daß dabei ein wenig äußerliches Pathos frei wird.

Hugo Daffner

KARL M. PEMBAUR: *Drei Lieder für eine Sopranstimme mit Begleitung von Flöte und Klavier op. 33.* Verlag: Fr. Kistner und C. F. W. Siegel, Leipzig.

Karl Pembaur, der Dresdner Dirigent, veröffentlicht drei Lieder für eine Singstimme mit seltsamer Begleitung: Klavier und Flöte. Zu dieser Besetzung hat den tüchtigen Musiker sicher ein äußerer Anlaß getrieben; denn die Holzblasinstrumente beeinträchtigen doch am meisten Timbre und sinnliche Kraft der menschlichen und vor allem der Frauenstimme. Immerhin zeigt sich in der Art, wie Pembaur Sing- und Flötenstimme nebeneinander führt, die gewandte Hand des Musikers, der jedes Tonwerkzeug zu seinem Recht kommen läßt. Die Deklamation ist gut, Melodieführung und Harmonik bewegen sich wie die ganze musikalische Haltung im überkommenen Rahmen und vermitteln den im allgemeinen zarten Text in gefälliger musikalischer Nachzeichnung. *Hugo Daffner*

TANDARADEI: *Ein Buch deutscher Lieder mit ihren Weisen aus acht Jahrhunderten.* Bearbeitet und herausgegeben von *Johannes Hatzfeld.* Volksvereinsverlag, München-Gladbach.

Eine Fülle alter und neuer Volkslieder in neuem Gewande. Ihre Zusammenstellung erfolgte unter inhaltlichen Gesichtspunkten und innerhalb der Gruppen in historischer Anordnung. Der Klaviersatz ist überall geschickt und klangvoll mit einem deutlichen Streben in seine polyphone Belebung. Mancher Satz weicht etwas gewollt von der bisherigen Fassung ab. Der Gebrauch des tonalen Quartsextakkordes ist oft nicht nur vom Standpunkte der älteren Theorie aus strittig, sondern er hat auch häufig nicht die Wirkung, die ihm zugedacht wurde. Die äußere Ausstattung der Sammlung aber ist vorbildlich. *Siegfried Günther*

EMIL PRILL: *24 Etüden für die Flöte für Vorgeschrittene op. 15.* Verlag: Julius Heinrich Zimmermann, Leipzig.

Wiederholt hat Prill schon das Studienmaterial für den modernen Flötisten, namentlich den zukünftigen Orchesterspieler durch wertvolle Etüden vermehrt. Auch diese neue Sammlung von Etüden, die aus den Erfahrungen seiner langjährigen erfolgreichen Lehrtätigkeit herausgewachsen ist, scheint mir durchaus geeignet zu sein, erste Flötisten heranzuziehen. Einzelne dieser Etüden sind auch Vortragsstudien, in der Hauptsache aber handelt es sich um rein technische Probleme.

Wilhelm Altmann

B. VOLDAN: *Neue Lagenschule op. 14a; 40 Studien im analogen Gruppensystem für Violine op. 15a.* Verlag: A. Neubert, Prag.

Wirklich eine neue Lagenschule. Der Verfasser teilt alle Lagen in vier prinzipielle Gruppen ein, von denen jede denselben Fingersatz hat; also Gruppe 1 = Lage 1 und 5, Gruppe 2 = Lage 2 und 6, Gruppe 3 = Lage 3 und 7, Gruppe 4 = Lage 4 und 8. Den Vorteil hat die Vornahme der 5. Lage gleich nach der 1. (also vor der 2.—4. nach der bisherigen Lehrmethode), daß die Hand namentlich des jungen Schülers für die Griffe in den höheren Lagen sehr bald gut ausgebildet ist, daß sich ihm die 5. Lage nur als eine Wiederholung der Griffe der ersten in der Vorstellung einprägt. Sicherlich wird durch diese Überführung aller Lagen in vier Gruppen das auf Virtuosität hinzielende Studium erleichtert und abgekürzt. Für die Handhaltung ist es von Vorteil, daß der Schüler verhältnismäßig spät an die dritte Lage kommt, die bekanntlich deshalb so heikel ist, weil sie an der Grenze zwischen Anlehnen und Nichtanlehnen des Daumens an den Wurzelansatz des Halses der Geige liegt. Zu dieser rund 125 Seiten umfassenden Lagenschule, deren Text in vier Sprachen abgefaßt ist, hat der Verfasser, der wohl bald als Geigenpädagoge mit Ehren neben Sevcik genannt werden wird, noch 40 Studien geschrieben, die auch nach seinem Gruppensystem ausgeführt werden können. So viel Verführerisches es auch hat, so spricht doch dagegen, daß der Schüler einen großen Teil der Geigenliteratur, bei dem die Kenntnis der dritten Lage notwendig ist, verhältnismäßig erst spät kennen lernen kann; es würde sich daher empfehlen, die dritte Gruppe (Lage 3 und 7) vor der zweiten vorzunehmen.

Wilhelm Altmann

✶ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ✶

OPER

BRÜNN: *Eduard Chiari*, dessen Oper »Der Mantel der Assunta« am hiesigen deutschen Theater *uraufgeführt* wurde, ist uns kein Unbekannter. Sind doch seine früheren Werke »Mencia« und »Feuer in Klein-Trianon« hier aus der Taufe gehoben worden, so daß wir Gelegenheit hatten, den künstlerischen Aufschwung unseres Landsmannes zu beobachten. Sein jüngstes Werk benutzt als Textunterlage das bühnenwirksame Buch *Beatrice Dovskys* und führt uns nach Neapel zur Zeit der napoleonischen Herrschaft. Hier spinnen sich zwischen der sanften Bianca Marie, der Verlobten des Edelmannes Manuele, und dem Jugendfreunde Murats, dem Oberst André, Liebesfäden, die das Paar über die Leiche Manueles, der die beiden in einer Kapelle überrascht und von André niedergestochen wird, zum Traualtar führen. Sterbend hat Manuele den Mantel der Assunta von der Heiligenstatue herabgerissen, und sein Blut befleckt den »reinen Mantel« mit »roten Rosen«. Bianca hat den Mantel während ihrer unglücklichen Ehe mit André zur Erinnerung an Manuele aufbewahrt und nimmt ihn, als sie des Gatten Untreue gewahrt, als ihr Sterbekleid und sucht den Tod in des Meeres Wellen. Zu diesem Buch hat Chiari eine Musik geschrieben, die ihn als Musiker von Geschmack und auserlesener Feinheit dokumentiert. Immer drängt sich seine Musik zu blühender Melodik empor, die durch reizvolle Harmonik und klangvolle Instrumentation noch berauschender wirkt. Die mustergültige Aufführung unter *Herbert Häfner* und *Eugen Guth*, mit *Martina Blazekovicz*, *Karl Hellgren*, *Dr. Nasta* in den Hauptrollen, brachte dem Komponisten einen ehrlichen Erfolg ein. *Franz Beck*

BUDAPEST: Als wichtigstes Ereignis der eben beendeten Spielzeit ist das Ergebnis der Abrechnung zu verzeichnen, das einen Überschuß von 2,5 Milliarden ungarischer Kronen, ungefähr 150000 Reichsmark, aufweist. Ein selten erfreulicher Erfolg in der Geschichte der Opernbühnen, der außer dem von Direktor *Radnay* eingeführten, sehr preiswerten Abonnementssystem, das sich glänzend bewährte, seiner klugen Haushaltung und der künstlerisch einwandfreien Höhe der Vorstellungen zu verdanken ist. Um so überraschender wirkt das finanzielle Ergebnis, da der neue Direktor das Operntheater mit sehr nötigen Sanierungsplänen übernahm und den geplanten »Abbau« auch erfolgreich durchgeführt hat. In der ganzen Spielzeit wurden 53 verschiedene Opern gegeben. Es fanden 3 Erstaufführungen statt: Pelleas und Melisande von Debussy, Theodor Szántós Taifun und 2 kleine altitalienische Einakter: Serva Padrona von *Pergolesi* und Il campanello di notte von *Donizetti*. Über die Aufführung von Pelleas und Melisande kann nur das Beste berichtet werden. Das Orchester unter der umsichtigen Führung *Rékais* brachte alle Nuancen der Partitur — manche vielleicht etwas zu stark — zur Geltung; die Darsteller der Titelrollen, Frau *Marschalko* und Herr *v. Székelyhidy* waren gesanglich und darstellerisch ausgezeichnet. Ganz besonderes Lob gebührt der Regie und den sehr wirkungsvollen, in großen Linien stilisierten Dekorationen. — Theodor Szántós Taifun ist deutschen Bühnen nicht unbekannt. Die Musik ist das Ergebnis jahrelanger, gründlich forschender ethnographischer Arbeit. Sie klingt, für uns wenigstens, intensiv japanisch. Die ganze Partitur des Werkes ist mit dem konzentrierten exotischen Duft erfüllt, der uns von Madame Butterfly her bekannt ist. Allerdings ist hier diese Exotik streng systematisch, gründlich, fast unerbittlich durchgeführt. Dieser konzentrierte Nipponismus ist des Werkes größter Vorzug, vielleicht aber auch sein Fehler. Denn diesem, aus musikalischen Partikelchen mosaikartig sehr künstlerisch gestaltetem Milieu fehlt als Gegensatz das »Europäische« in der Musik. Ein solcher Kontrast, getragen von der weiblichen Hauptrolle, könnte dem Werk die mangelnde große Linie verleihen. So wirkt es durch seine überreiche Exotik stellenweise ermüdend. Die Darstellung der äußerst bühnenwirksamen Hauptfigur des Stückes, Dr. Tokeramos, war eine gesangliche und besonders schauspielerische Meisterleistung von *Fr. Szende*. Die Rolle der Helene war durch Frau *G. Alpár* verkörpert. Gesanglich einwandfrei, doch verfehlt in der Darstellung. Die schwere und virtuose Aufgabe der Stabführung wurde von Kapellmeister *A. Fleischer* glänzend gelöst. Die anspruchslos liebliche Serva Padrona kam sich auf den hohen Kothurnen der Opernbühne etwas deplaziert vor. Auch fehlte ihr die richtige Handhabung der klassischen Gesangskunst. Um so mehr wohlverdienten Erfolg errang sich die kleine Oper Donizettis: Die Nachtglocke. Die noch immer frisch klingende, naiv prickelnde Musik kam unter A. Fleischers

Stabführung zu fröhlichem Leben. Der Hauptfigur, dem vermummten Liebhaber, dessen Gesangspartie eigentlich für Bariton geschrieben ist, verlieh die Altistin *Marie Basilides* ihre glänzende Gesangskunst und den ganzen Liebreiz ihres famosen Spiels. Von Gastdirigenten waren *Erich Kleiber*, *Fritz Reiner* und *Richard Strauß* die gefeiertsten. Auch gab es eine große Schar der bedeutendsten gastierenden Opernsänger und Sängerinnen.

E. J. Kerntler

BUENOS AIRES: Das *Colontheater* eröffnete seine diesjährige Spielzeit mit dem posthumen Werk *Arrigo Boitos* »Nerone«, dessen Uraufführung an der Mailänder Scala 1924 die Augen der musikalischen Welt für einen Augenblick auf die nachverdische Opernproduktion Italiens gelenkt hatte. Für einen Augenblick: denn Boitos Eklektizismus wiederholt allzu wörtlich, was Größere zu Ewigkeitsformulierungen geprägt haben. Er findet keine neue Synthese aus abgebrauchtem Material, sondern kommt über einen buntschillernden Zufälligkeitsstil nicht hinaus. Wagners Ring-Polychromie, die vergröberte Tristanharmonik, die den Orchesterklang modulatorisch stark bereichert, die feierliche Ekstase der Parsifalmystik verschmilzt mit dem leicht biedermännischen Pathos des Vaters Germont in Verdis »Traviata« und dem Todesseufzer aus Violettas Sterbezimmer zu einem ungeschichteten Konglomerat, zerschmilzt in wortreiche Breite. Die Stiltendenz: realistisch überspitzter Berlioz, das Arbeiten mit der Höllenmaschinerie des ganz großen Theaters öffnen einem dritten Element den Zugang: dem Verismus. Alle Schilderungen des Grausamen, Blutrünstigen, die beißende Ironie Neros, die turbulente Erregung der Volksmassen zeigen die natürliche Ausdrucksfähigkeit des Südländers. In den Chören der Christen (dritter Akt), in der feinlyrischen Sterbeepisode der christlichen Vestalin Rubria mit der Erzählung Fanuels vom See Genezareth sucht Boitos Melos die Brücke zwischen altchristlichem Hymnenstil und den zarteren Schattierungen Puccinischer Seelenrealistik. Das Instrumentationsgewand *Arturo Toscaninis* zeigt die Meisterhand des an modernsten Vorbildern geschulten Orchesterexperten.

Durch die Dichtung Boitos zieht ein faustisches Ringen: von einem geschichtlich objektivierten Romantizismus nach moderner Seelenanalyse. Es ist der Ikarusflug eines ehrlichen Zauberers, der selbst daran glaubt, in ungeahnten Höhen zu schweben. Aber der nüchterne Zuschauer stellt fest: Phantasmagorie. Wie Boitos Musik kraft ihrer Gebundenheit an überwundene Ausdrucksformen einer bestimmten Zeit nicht lebensfähig ist, so fehlt seinem Gesamtwerk die Krönung. Im letzten, fünften Akt spielt Nero, der Schauspieler, der Muttermörder, im Anblick des brennenden Rom vor seiner Gefolgschaft das Drama der Orestiade, das Drama seiner inneren Spiegelung. Aber dieser letzte Akt ist nicht komponiert, das Werk blieb Torso, und es ist gewiß, daß Boito weder die schildernde Virtuosität noch die Eigenart der Ausdrucksmittel zur musikalischen Innervierung dieser Riesenaufgabe besessen hätte.

Die Aufführung des Colon mit den schönen Dekorationen der Mailänder Scala und den durch den Regisseur *A. Console* auf starke Bewegung angelegten Volksszenen brachte neben *Luisa Bertana* (Rubria), *Benvenuto Franci* (Fanuel), *Claudia Muzio* (Asteria), *Cesar Formicchi* (Simon Mago) eine vollendete Leistung des Tenors *Aureliano Pertile* als Nero in prachtvoller gesanglich-darstellerischer Realistik. Die musikalische Leitung hatte *Gino Marinuzzi*. Der bisherige Spielplan des Colon erschöpfte sich sonst in unnötigen Wiederholungen banaler Publikumswerke. Es stehen bevor Aufführungen des Balletts von Ricardo Pick-Mangiagalli »Das zauberische Glockenspiel« und Giacomo Puccinis »Turandot«. Die deutsche Oper beginnt Anfang Juli mit den »Meistersingern« unter *Fritz Reiner*.

Johannes Franze

DRESDEN: Zwei Monate nach der Mailänder Uraufführung von Puccinis »Turandot« ist das Werk nun in Dresden zur ***reichsdeutschen Uraufführung*** gelangt. Die etwas fanatische Begeisterung, mit der man ihm aus Pietätsgründen in Italien gegenübertrat, hat hier nun einer ruhigeren sachlichen Prüfung Platz gemacht. Dieser zufolge gewann man den Eindruck, daß diese »Turandot« weder ein großer noch ein wirklich neuer Puccini sei, vielmehr ein Alterswerk, mit den typischen Vorzügen, aber auch Schwächen eines solchen. Die Vorzüge liegen auf technischer Seite; die Meisterung von Orchester und Gesangsensemble erreicht einen Gipfel artistischer Gekonntheit; aber der Born der wirklichen Erfindung fließt dünn und ergeht sich nur in verblaßten Nachahmungen berühmter Wirkungen aus den früheren Opern des Maestro. Dazu kommt, daß das Werk als Theaterstück ziemlich

brüchig ist. Die ins Tragische gewendete Fabel von der grausamen chinesischen Prinzessin entbehrt jeder leitenden Psychologie und gefällt sich in einem überprunkvollen Ausstattungsstil, der manchmal Erinnerungen an die Welt der Revue erweckt. Gerade diese Seite war bei der Dresdner Aufführung durch eine Bühnenausstattung von märchenhafter Pracht, für die *Hasait* und *Fanto* alle Mittel aufgeboten hatten, unterstrichen. Was es in dieser Hinsicht bei der Dresdner »Turandot« zu bestaunen gab, wird nicht so leicht auf einer zweiten Bühne zu sehen sein. Doch auch sonst hatte die Aufführung hohen Rang, obwohl sich ihrer Vorbereitung bis zuletzt ein Hindernis nach dem andern entgegengestellt hatte. *Fritz Busch* nahm die Gelegenheit wahr, in den farbenprächtig schweren Linien von Puccinis Musik die ganze Klangpracht des altberühmten Dresdner Orchesters aufleben zu lassen. Die Chöre waren von *Pembaur* aufs sorgfältigste ausgearbeitet, und der Gastregisseur *Issai Dobrowen* gab die verwickelten Massenszenen des Werkes mit beherrschter Lebendigkeit. Von den zahlreichen Solopartien, von denen jede einen vollen Künstler fordert und auch hatte, sind drei führend: *Anne Roselle* als Turandot bot vornehmlich gesanglich mit strahlender Meisterung höchster Lagen eine bewundernswerte Leistung, *Richard Tauber* hatte für einen erkrankten Kollegen die Partie des Prinzen Kalaf mit fabelhafter Musikalität binnen weniger Tage gelernt und erfüllte sie mit gepflegter Klangschönheit und darstellerischem Geschick trotzdem bis aufs letzte, *Julia Röhler* endlich fand für die echteste Puccini-Gestalt, die mimihafte Liu, ganz die gebotene innige und weiche gesangliche Ausdruckslinie. So gab es, trotzdem man sich der Schwächen des Werkes und ganz besonders seines letzten unfertigen Aktes bewußt wurde, doch einen sehr starken Aufführungserfolg.
Eugen Schmitz

GRAZ: Das Schicksal der Oper ist nun endgültig besiegelt. Alle Rettungsaktionen versagten, die Gründung einer »Operngemeinde« scheiterte an der Spärlichkeit des Mitgliederzuwachses, dem Personal ist bereits gekündigt, und das Versprechen gelegentlicher Ensemblegastspiele (Stagione) ist das einzige, was dem Musikfreund als dürftiger Hoffnungsanker bleibt. Über die Gründe des Ablebens eines einst stolzen, nun schon in jahrelanger Agonie liegenden Institutes viele Worte zu verlieren, würde hier zu weit führen. Doch darf eines nicht verhehlt werden: die Zeitläufte haben eine große Stabilität des künstlerischen Personals aus lediglich sozialen Gründen mit sich gebracht. Gute Kräfte durchbrachen diese Stabilität freiwillig, um vorwärts zu kommen, mittelmäßige und weniger als mittelmäßige Kräfte entwickelten dagegen ein menschlich nur zu begreifliches Beharrungsvermögen ... Und da das Publikum nun aus allen möglichen Gründen ein Theater zu besuchen pflegt, bloß nicht aus Gutmütigkeit, gab es leere Bänke, obwohl die hiesige Oper auch heute noch prächtige Aufführungen von Fall zu Fall zu stellen imstande ist. Es ist hier gleich von zwei *österreichischen Uraufführungen* zu berichten. »Hassan der Schwärmer« von *Wilhelm Kienzl* besticht feinere musikalische Ohren durch wunderbare Volkstümlichkeit, warme Kantilene und klare Thematik, durch das Verzichten auf jeden hypermodernen Unfug. Für das große Publikum mag das Buch indessen zu schlicht, zu märchenhaft gearbeitet sein. *Emerich Schreiner* als Regisseur hatte für prachtvollen szenischen Rahmen, *Hermann Richter* für liebevolle Stabführung viel Beifall entgegenzunehmen. — »Der Zauberer« von *Roderich v. Mojsisovics*, nach dem Spiel »Die Höhle von Salamanka« des Cervantes, recht witzig und bühnengerecht bearbeitet, führt sich durch geschickte Leitmotivik, eine Fülle harmonischer Feinheiten und deren überraschend geniale Instrumentierung überaus glücklich ein. *Karl Auderieth* als Dirigent und *Schreiner* als Spielleiter machten das Ganze zu einem Muster eines schalkhaften Kammeroperchens und wurden mit allen Mitwirkenden und dem Komponisten lebhaft gefeiert. *Otto Hödel*

HAGEN: Die Oper hat in der vergangenen Spielzeit bei weitem nicht die Höhe erreichen können, wie wir sie unter Karl Elmendorf und Alexander Spring gewöhnt waren. Nur da, wo Intendant *Dornseiff* die Zügel selbst in die Hand nahm, formte er aus tiefem musikalischen Verständnis heraus feinsinnige Inszenierungen. Seine Leistungen sind um so höher einzuschätzen, da Dornseiff vom Schauspiel herkommt. Die anderen Aufführungen ließen viel zu wünschen übrig, denn in der Auswahl seiner künstlerischen Mitarbeiter hatte er in diesem Jahr keine besonders glückliche Hand. So begrüßenswert an sich der Gedanke ist, Anfängern den Weg zu ebnen, so verderblich kann er werden, wenn sich ihre Eignung nur als mittelmäßig erweist. Feine Leistungen schuf unser Bühnenbildner *Egon*

Wilden. Bemerkenswert war die Zauberflöte mit *Rich. v. Alpenburg* am Pult und den Essener Gästen *Bergmann*, *Peter Seltsam* und *Hanni Dissel*. *Fr. Berend*, der erste Kapellmeister, entpuppte sich erst bei Strawinskijs »Die Geschichte vom Soldaten«, wo es sich um Ausdeutung des Intellekts handelt. Die Wiedergabe an sich war mustergültig. Als Gäste hörten wir noch *Schlusnus* und *Tauber*. Sie brachten dem sonst meist mäßig besetzten Theater eine volle Kasse. Für die kommende Spielzeit wurde der Intendantenposten nicht wieder besetzt. Der neue Musikdirektor *Richard Richter* ist gleichzeitig künstlerischer Oberleiter des Theaters. *H. M. Gärtner*

HANNOVER: Einen Fortschritt in der *Händel-Renaissance* haben wir in unserer *Städtischen Oper* mit der Erstaufführung von »Xerxes« zu verzeichnen. In der Erneuerung dieser alten Barockoper hat man sich die dramaturgische Arbeit des Göttinger Kunsthistorikers *Oskar Hagen* zunutze gemacht, der aus eigenster Einfühlung in das Kunstwerk und seine stilistischen Bedingungen den lebensfähigen Kern der Musik für die Gegenwart rettete. Es ist bewunderungswert, was an Stimmungskräften aus der Musik von Händels einziger heiteren Oper heute noch auf uns eindringt und wie die Artung jener Ausdruckswerte den psychologischen Realitäten so tiefinnerst gerecht wird. Wenn von der leitenden Stelle: *Rudolf Krasselt* als Verantwortlicher für den musikalischen Teil, *Hans Winckelmann* als Gestalter der Szene, künstlerische Einsicht und volles Eingenommensein für das Kunstobjekt die maßgebenden Richtlinien für die Aufführung geschaffen hatten, so geriet das Können der Darsteller, voran *Marie Schulz-Dornburg* (als Gast), *Emmy Sack*, *Hertha Stolzenberg* und *Paul Stieber-Walter* Händels Bühnenwerk gleichermaßen zum Erfolge. Mit den Neueinstudierungen von Verdis »Falstaff« und Goetz' »Der Widerspenstigen Zähmung« ist wertvolles Musikgut für unsere Opernbühne zurückerobert.
Albert Hartmann

KREFELD: Aus der zweiten Hälfte der Spielzeit ist kein Ereignis von überlokaler Bedeutung zu vermelden. Bekanntes in guter Neueinstudierung (Freischütz, Barbier von Sevilla, die lustigen Weiber u. a.), darunter besonders bemerkenswert: Abu Hassan, von *Franz Rau* sehr zierlich herausgebracht und Gianni Schicchi unter *Fritz Cecerles* feinsinniger Leitung. Feuersnot vermochte trotz sorgfältiger Vorbereitung in keiner Weise zu fesseln. Von den Sängern seien rühmend erwähnt: *Richard Dresdner*, *Kurt Rahmer* und *Hans Tometzek*, von den Sängerinnen: *Anni König* und *Margarete Pisker*. *J. Klövekorn*

LENINGRAD: Drei Novitäten brachte uns die Oper: »Die Liebe zu den drei Orangen,« »Mona Lisa« und »Tiefland«. Als modernes Musikwerk erregte Prokofieffs Oper großes Interesse, wie alle Novitäten. Es muß doch gezeigt werden, daß wir mit dem Alten, Abgelebten gründlich aufgeräumt haben, daher es auch zum guten Ton gehört, über alles Alte die Nase zu rümpfen und alles Neue zu bejubeln. Man fürchtet eben, vielleicht zu spät zu kommen, wenn ein Werk dann wirklich durchschlagen sollte. Diese Ansicht vertreten jedoch nur wenige, bei uns vor allem die Rezensenten, um ihre gute revolutionäre Gesinnung zu zeigen, und einige junge Hitzköpfe, die dann in ihrem eigenen Interesse arbeiten. Das große Publikum verhält sich wenig begeistert zu den Erzeugnissen der Moderne und sucht gerade im Alten seine Erholung. Daher erfreute sich auch Prokofieffs Opernposse, denn anders kann man sie wohl nicht nennen, keines besonderen Erfolges, nachdem der Reiz der Neuheit vorüber war. Mona Lisa und Tiefland haben das Umgekehrte erlebt: Freude und Gefallen beim Publikum und abfällige Urteile bei der Presse und den Fortschrittlern. Zum Schluß kam dann noch »Kitesch« von Rimskij-Korssakoff. Um diese Oper aufzuführen, mußte der frühere kaiserliche Hofoperndirigent *Koats* eingeladen werden, ein Emigrant, der diesem Lande während der Revolution den Rücken gekehrt hat. Doch blieb eben kein anderer Ausweg. Es mußte ein Kassenstück gegeben werden, denn wir leiden an Geldmangel, und das Publikum geht nicht gern in zeitgemäße Stücke. Da mußte nun einer aus der früheren Zeit kommen, denn wir haben hier keine Dirigenten seit Kuper, uns auch verlassen hat. Man hatte sich hier gewöhnt, alles mystische Legendenhafte aus der Kunst zu streichen; wir leben doch im reinsten materialistischen Staat, und nun auf einmal diese Legendenoper mit rein religiösem Inhalt. Selbstredend war der Erfolg ein beispielloser. Es war auch nichts gespart worden, um das Werk ins richtige Licht zu setzen. Die Dekorationen waren stilgemäß und trugen nicht zum wenigsten zur Stimmung bei. Das letzte Bild war die Wiedergabe eines Heiligenbildes, wo-

bei jeder von den Mitwirkenden einen bestimmten Heiligen darstellte. Es berührte recht merkwürdig, so etwas bei uns auf der Bühne zu sehen, wo wir doch meist an Verhöhnung des Christentums und der Kirche gewöhnt sind. Der Sohn des Komponisten versuchte denn auch in einer Rezension, den Vater von dem Vorwurf der Religiosität zu reinigen, ohne zu ahnen, daß dies gerade das Positive am Werk ist; denn die Musik, an und für sich sehr anziehend, ist doch nichts anderes als Wagner mit seinem Waldweben und Parsifal. Koats führte das Werk meisterhaft und wurde in seinen Bestrebungen aufs beste von den Mitwirkenden unterstützt, von denen *Erschof* als Grischa eine Meisterleistung bot. *Akimowa* als Fewronja gab eine bis ins kleinste durchgearbeitete Leistung, wenn auch die Auffassung der Rolle vielleicht nicht ganz richtig war und sich darüber streiten ließe. Glänzendes leistete das Orchester, und man freute sich, daß in ihm noch so viel Künstlertum steckt, das nur auf den Wecker wartete, um zum vollen Licht durchzubrechen. Alles dies und die Sehnsucht des Publikums nach Ablenkung von dem materialistischen Alltagseinerlei gab der Oper, wie gesagt, einen beispiellosen Erfolg. Wie es heißt, soll Koats für die nächste Saison als ständiger Dirigent an der Oper verbleiben. *R. Bertoldy*

MÉZIÈRES: Nach den kühnen Versuchen des »König David« und der »Judith« mit Musik von Arthur Honegger wurde die 1910 erfolgreich gespielte dramatische Legende »Aliénor« von *René Morax* und *Gustave Doret* im herrlich gelegenen Théâtre du Jorat wiederum aufgeführt. Auf Szenenmusik wird fast ganz verzichtet; ebenso auf ein Orchester. Der Schwerpunkt liegt in den Sologesängen mit Harfe und in den a cappella-Liedern für gemischten Chor. Viele der Gesänge sind im besten Sinne volkstümlich. Das schlichte Frühlingslied »La navette du temps« oder der leicht sangbare unpathetische Choral »Heureux celui qui revoit sa patrie« sind längst Gemeingut der Waadtländer geworden. Auch in der Weise eines alten Marienliedes trifft Doret einen äußerst einfachen allgemeinen Ton. Undenkbar, daß diese lyrischen Melodien ihre Wirkung verfehlen. Dagegen scheinen die dramatischen Partien der Krieger, ein Trink- und ein Büßerlied unmännlich und farblos; die Wagner-Harmonien des Einleitungsgesanges wirken störend. In der Form sind auch sie vorzüglich. *Willy Tappolet*

MOSKAU: Mit großer Spannung wurde die Neuaufführung Rimskij-Korssakoffs Parsifal der »Kiteschlegende« in der akademischen Großen Oper (Dirigent *Wjätscheslaw Luck*) aufgenommen. Es war für Chor, Orchester und die Solisten unserer Oper ein »Experimentum Crucis«, das glänzend bestanden wurde. Als Gastdirigent bekamen wir *Albert Coates* zu hören, der für die Salome von Strauß in einer technisch glanzvollen, sowie warmblütigen Aufführung einstand. Glänzend verlaufen die Gastspiele der *Leningrader akad. Kleinen Oper*, die durch stilistisch vollendete Aufführungen der Mozartschen »Entführung« das Moskauer Publikum erfreute. Als Neuheit für Moskau wurden diese Vorstellungen durch einen musikwissenschaftlichen Vortrag vom Unterzeichneten eingeleitet. Höchst bemerkenswert war der von *Nikolai Jewolinoff* herrührende Gedanke, das Spiel — als Rahmenvorstellung eines deutschen Hoftheaters des 18. Jahrhunderts zu geben. Außerordentliche Leistungen boten *Nicolai Schurawlenko*, *Rosa Gorskaja*, sowie Kapellmeister *Ssamosna*. *Eugen Braudo*

PARIS: Im Juni hat von unseren Musikbühnen allein die Opéra mit dem mimodramatischen »Orpheus« von *Roger-Ducasse* Leben bekundet. Dieses ungefähr 1913 entstandene Werk füllt nur die Hälfte eines Abends und wird so dem heutigen Geschmack des Publikums nach »geteilten Vorstellungen« gerecht. Der »Orpheus« des Ducasse endet, wie in der Legende von Virgil und Ovid, mit dem Blutbad des Sängers durch die Mänaden und Bacchantinnen. Das erste Bild zeigt die Hochzeit der Eurydike und des Helden und die Entführung der ersteren durch Thanatos, den Tod. Im zweiten Akt sehen wir Orpheus aus der Unterwelt zurückkehren und durch die Neugierde verleitet, Eurydike von neuem verlieren. Der letzte spielt an den Ufern des Strymon. Der Komponist, ein Schüler Faurés, instrumentierte die Hauptthemen zur Charakterisierung der Hauptpersonen und das Thema des Todes bald leicht, bald brutal, in einer Art, der es an Abwechslung mangelt. Seine Partitur ist ein Werk des Übergangs: ihm fehlt das Moderne, wie man es heut hört, nicht ganz, doch läßt es noch den Einfluß der Musiker zu Anfang des Jahrhunderts verspüren. Die Ouvertüre wird sicherlich in den Konzertsälen wiedergehört werden. Die Chöre vielleicht auch. Sie sind sehr wichtig, sehr gut geschrieben und werden zweifellos im Konzert mehr

Wirkung haben als in der Oper, wo sie nur die ausübenden Künstler zu interessieren vermochten. Dieses »Mimodrama« enthält Volkschöre mit Soli, die im zweiten Akt die Abwesenheit und Wiederkehr des Orpheus erklären. Die Chöre treten auch zum Schluß vermittelnd ein. Von den Hauptdarstellern, wohlverstanden, singt keiner, und man erlebt es, daß der »Sänger« sich auf eine stumme Rolle beschränken muß! Die Hauptdarstellerin *Ida Rubinstein* fand starken Beifall, ebenso ihre Partnerin, Fräulein *Didion* (Eurydike). Vom übrigen ist wenig zu sagen, ausgenommen das ausgezeichnete Orchester unter *Philippe Gaubert*.

Die Amateurvereinigung »La Petite Scène« hatte die bemerkenswerte Idee, Rossinis »Comte Ory« wieder aufzunehmen, der von 1827 bis 1884 in der Opéra mehr als 400 Vorstellungen erlebte. Diese zweiaktige komische Oper auf ein ziemlich albernes Vaudeville von Scribe, in der Rossini eine alte italienische Partitur verwendet hat, ist die letzte, die der Meister vor »Wilhelm Tell« komponierte. Sie ist entschieden der reifere Rossini, der Beethoven und Weber gehört hat und von ihnen profitierte. Mit ihrer gewohnten Originalität in Ausstattung, Kostümen und Inszenierung hat die »Petite Scène« einige Abende nur diesen »Comte Ory« gespielt. Man kann sich nicht erklären, warum die Opéra-Comique ihn nicht für ihr Repertoire erworben hat. Es ist bestimmt eines der charakteristischsten Werke der Epoche der »Weißen Dame«. Mit einem vollkommeneren Orchester, als es *Félix Raugel* zur Verfügung stand, würden selbst die Ohren des modernen Zuhörers auf ihre Rechnung kommen. *J. G. Prod'homme*

ROSTOCK: Dem weihevollen Parsifal folgte unter Kapellmeister *Schmidt-Belden* und Oberspielleiter *Paul Koch* eine einmalige festliche Aufführung vom Ring des Nibelungen, zu deren Gelingen im Verein mit den stilistisch hervorragenden hiesigen Sängern als Gäste *Karl Wenkhaus*, *Max Roth*, *Fritz Soot*, *Fanny Wahrmann-Schöllinger* beitrugen. *Soffi Cordes* verabschiedete sich als Senta, nachdem sie während ihrer dreijährigen Tätigkeit die wichtigsten und größten Rollen ihres Faches in stilvoller Weise verkörpert hatte. Adams »König für einen Tag« mit *Ludwig Weller* und *Lisel Sturmfels* in den Hauptrollen wurde flott und unterhaltend gespielt. Unter ihrer Meisterin Frau *Nicolai-Müller* bot die Tanzgruppe eine wechselreiche, in Bewegung und Farbe sehr anmutige moderne Morgenfeier. Webers Gedächtnis galt eine Morgenfeier mit Vortrag, Ouvertüre und Lied aus Preziosa, Aufforderung zum Tanz (szenisch dargestellt), da wegen vorgerückter Spielzeit auf eine große Opernaufführung derzeit verzichtet werden mußte. Die erste Spielzeit unter Intendant *Immisch* nahm einen im ganzen schönen und wohlgelungenen Verlauf, indem trotz mancher äußeren Schwierigkeiten und Hemmungen die künstlerische Höhe der Gesamtleistung in jeder Hinsicht gewahrt werden konnte. *Wolfgang Golther*

SÃO PAULO: Das Theaterleben Brasiliens, insbesondere aber die Oper, hat in der letzten Zeit einen ansehnlichen Aufschwung genommen. Kam in früheren Jahren gewöhnlich nur *eine* Operngesellschaft, zumeist aus Italien, um in den beiden Großstädten Rio de Janeiro und São Paulo eine beschränkte Anzahl von Vorstellungen zu geben, so spielen gegenwärtig in São Paulo zwei Operngesellschaften gleichzeitig, nach deren Abgang zwei weitere Operntruppen erwartet werden. Wie groß das Interesse ist, das der Oper hierorts entgegengebracht wird, zeigt sich darin, daß beide Theater fortlaufend guten Besuch aufweisen. In Anbetracht der vorwiegend romanischen Bevölkerung Südamerikas gelangen dabei zumeist Werke italienischer Tonsetzer zur Aufführung, zum geringeren Teil auch französische Werke, und da das geschäftliche Moment, mehr noch als in Nordamerika ausschlaggebend ist, erscheint der Spielplan dieser Theater eng begrenzt; er beschränkt sich im wesentlichen auf die gangbarsten Stücke, besonders auf die Verdischen Opern.

Bemerkenswert sind die Bestrebungen, die in Brasilien auf die Einrichtung einer *nationalen* Oper gerichtet sind. Konnte sich diese als ständige Einrichtung bisher noch nicht halten, so hat sie durch Einzelaufführungen immerhin berechtigte Aufmerksamkeit erregt. An dieser Stelle verdient die Oper »Um Caso Singular«, deren Musik von *Carlos de Campos*, dem gegenwärtigen Präsidenten von São Paulo, stammt und deren Libretto von *Gomes Cardim*, dem überaus hingebungsvollen und erfolgreichen Vorkämpfer für das brasilianische Nationaltheater verfaßt ist, besonders hervorgehoben zu werden. Der Stoff der Oper »Um Caso Singular«, das heißt etwa »Ein eigentümlicher Fall« ist der brasilianischen Geschichte entnommen und spielt in der Epoche der Befreiung Portugals vom castelianischen Joch.

Das Libretto ist heiteren Inhalts, zeigt straffe Gliederung und dramatische Durchschlagskraft. Die Musik verrät geschickte Arbeit, melodischen Fluß, ist jedoch in stilistischer Hinsicht noch unselbständig. Die Aufführung selbst, durchweg von einheimischen Kräften bestritten, entbehrte einer tüchtigen, musikalischen Leitung, zeitigte aber, was die ausführenden Solisten und den Chor anbetrifft, viel Lobenswertes, so daß man dem Unternehmen — sobald es nur zielbewußter angepackt wird, ein durchaus günstiges Prognostikum stellen kann. *Heinrich Knoedt*

STETTIN: Die Saison geht zu Ende. Was sie uns in den vergangenen Monaten gebracht hat, ragte bis auf weniges kaum über den Durchschnitt hinaus. Man hatte Schrekers »Fernen Klang« inszeniert, aber es war vergebliche Liebesmüh'; nach wenigen Vorstellungen mußte die Oper abgesetzt werden, da das Publikum nicht mitging, obgleich die musikalische Leitung von *Großmann* und die Regie von *Clemens* das Möglichste aufgeboten hatten, das Werk genießbar zu machen. Der zweite Akt war eine der Glanzleistungen dieser Spielzeit. Am Karfreitag erlebte Wagners »Parsifal« eine Neubelebung, die zunächst noch manchen Wunsch unerfüllt ließ, aber nach mehreren Wiederholungen, als sie dann mit namhaften Gästen herauskam (*Frida Leider*, *Karl Braun* und *C. Bronsgeest*), zu einem Erlebnis wurde. Sehr fein wirkte Wolf-Ferraris musikalische Komödie »Die neugierigen Frauen« unter der Leitung von *Philipp Wüst*. Zum Weber-Jubiläum wurde der »Freischütz« einer beachtenswerten Neuinszenierung unterzogen. Das Ballett wurde in der Pantomime »Klein Idas Blumen« herausgestellt, zu dem *Paul August v. Klenau* die Musik geschrieben hat. Süßlicher Marlittstil im Orchester und auf der Bühne, aber in der Wiedergabe anerkennenswert.

Fritz H. Chelius

WEIMAR: Es ist das Verdienst von *Ernst Latzko*, daß er uns mit wertvoller neuer Musik bekannt zu machen versucht. Leoš Janáčeks »Jenufa« bedeutete für das deutsche Nationaltheater eine große Bereicherung des Repertoires. *Elsbeth Bergmann* war eine überragende Jenufa. Dann gab es noch eine veritable *Uraufführung* mit dem Musikdrama »Hypatia« des italienischen Fürsten *Roffredo Caëtani*, Principe di Bassiano. Der schlecht übersetzte italienische Text Caëtanis holt seinen Stoff aus der Geschichte Alexandriens vom Jahre 414. Hypatia ist die Führerin der neuplatonischen Schule der Hellenen. Sie wird von den Christen, besonders dem Bischof Cyrillus, verfolgt und erleidet schließlich den Märtyrertod, verlassen von ihren Getreuen und von Orestes, ihrem Geliebten. Das Textbuch zeigt die Bühnenfremdheit seines Verfassers, besonders im Kultheiligtum der Hellenen. Auch die beste Musik könnte diese undramatische Vorlage nicht retten. Caëtani bleibt stets der hochkultivierte Musiker, der die vornehme Linie nie verläßt. Leider entbehrt aber seine Musik fast jeder persönlichen Note, so interessant sie in der Behandlung der Instrumente oft ist. Caëtani ist ein Meister der Orchesterbehandlung. Er mischt die Farben auf das glanzvollste, seine Musik ist aber nur die Zusammenfassung der musikalischen Entwicklung in der Richtung Liszt-Wagner-Strauß mit kleinen Einflüssen aus Italien und Frankreich. Die Aufführung selbst war prunk- und glanzvoll. *Praetorius* als musikalischer Leiter in seinem Element. Die Inszene nach Bildern von *Alf Björn* kostbar. *Priska Aich* (Hypatia), *Hans Grahl*, *Fr. Strathmann*, *Lotte Loos-Werther*, *Livia Schmidt* u. a. bürgten für den Erfolg. *Otto Reuter*

ZÜRICH: Was die Uraufführungen in der zweiten Hälfte der abgelaufenen Saison anbelangt, so kann sich der Chronist kurz fassen. Das einzige am Stadttheater aus der Taufe gehobene Stück, mit zwei weiteren einaktigen Werken am selben Abend aufgeführt, war nicht einmal eine Oper, sondern eine Tanzpantomime, zu der der bisherige Züricher Ballettmeister *Willy Godlewski* eine Liebesepisode geformt, erotisch zugespitzt, aber dadurch nicht durchaus schmackhafter gestaltet hat. »Der weiße Tänzer« hat vom Züricher Komponisten *José Berr* ein musikalisches Gewand erhalten, das den Situationen und Begebenheiten mit farbiger Zeichnung den illustrativen Untergrund zu geben bestrebt ist, ohne dabei aber ausgeprägten Persönlichkeitsgehalt und scharfe Charakteristik zu erreichen. Die beiden mit der Tanzpantomime vereinigten Einakter, das Tanzspiel »Der holzgeschnitzte Prinz« von *Béla Bartók* und die Oper »Gianni Schichi« von Puccini, erlebten bei dieser Gelegenheit ihre Züricher Erstaufführung; Puccinis entzückendes Werklein gab vor allem dem Abend seinen eigentlichen Gehalt. Bedeutsamere Erstaufführungen lieferte das gut zusammenwirkende Züricher Ensemble mit

Glucks »Alkestis«, die trotz ihrem tiefgreifenden Eindruck auf den nach solcher klassischen Gediegenheit und Größe Verlangenden nur zwei Aufführungen erreichte, und mit *Paul Graeners* Oper »Schirin und Gertraude«, die den gewiegten Orchestertechniker, den wirkungsreicheren Gestalter und den durch und durch ernsthaften Musiker in Paul Graener bewundern ließ, wobei allerdings das Vermögen, übersprudelnde Komik zu charakterisieren, gerade bei diesem Werk etwas zu vermissen war. Im Rahmen einer italienischen Stagione im Juni, durchgeführt von einem Ensemble der Mailänder Scala unter *Arturo Lucon*, machten die Züricher Musikfreunde erstmals die Bekanntschaft mit *Boitos* »Mefistofele«. Seine formfreudige, melodiesatte, oft von feiner Romantik beseelte Musik fand freudigen Anklang; doch wurden auch ihre Mängel, vor allem das Fehlen unmittelbarer Leidenschaftsspannungen, nicht übersehen.

Ernst Tobler

KONZERT

AACHEN: Das im 8. städtischen Konzert von *Peter Raabe* uraufgeführte Requiem von *Richard Wetz*, eine wertvolle Bereicherung der modernen Chorliteratur, ist ein Meisterstück gereifter Satzkunst. In fünf Sätzen großen Ausmaßes gebaut, will es in die symbolischen und metaphysischen Tiefen des erhabenen Stoffes der katholischen Liturgie hineinführen. Das mit kontrapunktischen und instrumentalen Künsten reich ausgestattete Werk geht in seiner Gesamtauffassung weniger neue Wege. Wetz stellte sich da in den Schatten der großen Meister, denen seine Verehrung gilt. Bach, Brahms und Bruckner sind ebenso beteiligt wie Wagnersche Parsifalklänge. Die durch musikalische Sicherheit und Beseeltheit des Vortrags überraschende, hier erstmalig auftretende Sopranistin *Ria Ginster* (Frankfurt) und der Bariton *Willy Faßbender* meisterten ihre Partien. An die Chorleistung des *städtischen Gesangvereins* konnte man wieder den schärfsten rheinischen Maßstab anlegen. Peter Raabe setzte sich für das tüchtige Werk mit Feuer und überzeugender Kraft ein. In demselben Konzert wurde ein weiteres Werk von Wetz, der Hyperion für Baritonsolo und Chor, nach Worten von Hölderlin, mit großem Erfolge wiederholt. Weitere Erstaufführungen brachte dann das letzte *Volkssinfoniekonzert*. Unter dem Titel »in memoriam« sendet der Pfitzner-Schüler *E. Rehan* einen sinfonischen Abschiedsgruß an die deutsche Stadt Straßburg. Pfitznersche Farbe und Pfitznersche Art überschatten noch die Eigenwerte, doch darf das Werk als Talentprobe gelten. *Irma Meidtling* sang Orchesterlieder von *Ernst Kanitz*, die hauptsächlich wegen der Orchesterbehandlung interessierten. Tiefe Eindrücke hinterließ ein klassischer Sonatenabend der beiden Meister *Adolf Busch* und *Rudolf Serkin*. *Tiny Debüser* sang in der »Kuppel« mit gereiftem Können Lieder von Reger, Stephan, Pfitzner und Hermann Unger. — An einem Abend des *Lehrer-* und *Lehrerinnengesangvereins* gab es in guter Darbietung unter der Leitung von *W. Weinberg* Chöre von Lendvai, Mendelssohn und Berger. *Karl Mirus* sang Lieder von Reuß und Haas.

W. Kemp

AUGSBURG: Das Rückgrat des hiesigen Konzertlebens bildet das *städtische Orchester* mit seinen Sinfoniekonzerten unter *Joseph Bach* und neben ihm die städtischen Kammermusikabende unter *H. K. Schmid*, dem Direktor des nunmehrigen Augsburger Konservatoriums. Ohne einen wesentlichen Einfluß auf das öffentliche Musikleben der Stadt gewonnen zu haben, brachten die Kammermusikabende doch qualitativ saubere und gute Aufführungen, auch wenn der neuverpflichtete Konzertmeister *Joseph Klein* als Geiger nicht die Erwartungen erfüllte, die man in ihn setzen sollte. Von der Erkenntnis ausgehend, daß die wirtschaftlichen Nöte der Zeit dazu führen müssen, die Stadt auf ihre einheimischen und bodenständigen Konzertleistungen zu beschränken, hat die Kritik unablässig auf die Verlebendigung der Sinfonieprogramme gedrungen und auf die Steigerung der Aufführungswertigkeit. Den bisherigen Erfolg dieses Strebens kennzeichnen die Wiedergaben des Pfitznerschen Violinkonzerts mit *Melanie Michaelis* als Solistin, die »Phantastischen Erscheinungen« von Braunfels und vielleicht noch Berlioz' »Fausts Verdammung« mit der *Augsburger Liedertafel*. Sonst seien noch angeführt aus dem vorweihnachtlichen Konzertzyklus Haydns Oxford-, Schumanns C-dur-Sinfonie und Mozarts Klavierkonzert Es-dur mit *Walter Ruoff*. — An privaten Konzerten sind zu nennen ein Violinabend *Vecseys*, ein drittes *Don-Kosakenkonzert*, Brahms' »Deutsches Requiem« durch den Oratorienverein unter *H. K. Schmid*, ein Chorkonzert des Regensburger Singvereins unter *Ulrich Herzog* und die Morgenaufführungen des hiesigen *Tonkünstlervereins*, die wertvolle Ergänzungen zum städtischen Musikleben bilden. Aus ihnen

sei besonders auf eine Vorlesung der »Richardis« durch ihren Dichterkomponisten *v. Waltershausen* verwiesen und auf eine, die ausschließlich dem einheimischen Komponisten *Gustav Heuer* galt. Rasch wachsende Bedeutung hat die erst jung gegründete »*Gesellschaft für neue Musik*« erlangt, die uns erstmals mit dem *Amar-Quartett* in Casellas Concerto für Streichquartett, Szymanowskis C-dur-Quartett und Hindemiths op. 22 bekanntmachte. Ein zweites Konzert war der jüngeren Orgelliteratur gewidmet, die sich, mit den französischen Impressionisten beginnend, immer mehr des sakralen Charakters entkleidet. *Arthur Piechler* gewann sich in ihm als Orgelspieler und als Komponist der konzertanten Stil pflegenden Werke großen Beifall. *Ludwig Unterholzner*

BARMEN-ELBERFELD: Nach dem Ausklang des offiziellen Konzertwinters, der in Barmen das »Deutsche Requiem«, in Elberfeld die »Missa solemnis« jeweils in hochstehenden Aufführungen brachte, konzentrierte sich das Interesse auf die Wahl eines von den Städten und den Konzertgesellschaften gemeinsam zu bestellenden Generalmusikdirektors. Es war das übliche Bild: Irrungen, Wirrungen, Rücksichten, Intrigen wechselten in bunter Folge, bis endlich, nach langen Wochen, die Wahl auf den Dessauer Generalmusikdirektor *Franz v. Hoeßlin* fiel.
Walter Seybold

BOCHUM: Des neuen Generalmusikdirektors erste Tat war Pionierarbeit für den jungen Komponisten *Rudolf Kattnigg*, dessen 1. Sinfonie (C-dur op. 6) er für Deutschland aus der Taufe hob. Mit der Wahl dieser zeitgenössischen Musik legte *Leopold Reichwein* zugleich sein Bekenntnis zum gesunden Fortschritt, nicht aber zur Experimentiersucht ab. Die breiten melodischen Bogen des kammermusikalisch geprägten Adagios und das vorausgeschickte schelmische Scherzo mit seinen interessanten Taktwechselklippen müssen als Verheißungen angesprochen werden. Für das virtuos gehaltene a-moll-Violinkonzert von Glazunoff setzte *Kurt Hofmann* bedeutendes technisches Können ein. Das Schlußkonzert galt der seit Jahren hier nicht mehr gehörten »Matthäus-Passion« von Bach. Durch die Mitwirkung des *Wittener Musikvereinschores* hatte der *Bochumer Städtische Musikverein* qualitativ erheblich gewonnen, und die Knaben des Gymnasialchores *(H. Haarmann)* standen mit der cantus firmus-Partie siegend im Treffen. Reichwein brachte Steigerungsskalen heraus, die bis ins dramatisierte Fortissimo den Stempel ungewöhnlicher Schönheit trugen. Ein treffliches Solistenquartett war in *Henny Wolff*, *Ilse Möller-Gerlach*, *Alfred Wilde* und *Julius v. Raatz-Brockmann* verpflichtet. *Franz Schütz*, der österreichische Straube, brachte in der Klosterkirche im Rahmen einer Aufführung größerer Orgelwerke die Chaconne in Cis von *Franz Schmidt*, dem Direktor der Wiener Staatsakademie für Musik, zur deutschen *Uraufführung*. Die annähernd dreiviertel Stunde Aufmerksamkeit fordernde Komposition ist ein viersätziges Werk in Sonatenform und weicht von der klassischen Form der Ciacona insofern ab, als das fünftaktige Thema in allen Teilen fugiert abgewandelt und durch das Aufgebot der vier Kirchentonarten mit neuartigen Reizen bedacht wird. Da alle dynamischen Behelfe der modernen Orgeldisposition (Crescendo-Walze, Jalousieschweller) ausgeschaltet sind, geht die Technik des Spiels auf das Bach-Zeitalter zurück und läßt allein die Klangfarbenmischungen und modulatorischen Wendungen im Verlauf der variabel angelegten Kontrapunktik sprechen. Während der Deutung, die Schütz meisterlich besorgte, gewann man von den monumental gesteigerten Ecksätzen die stärksten Eindrücke. Zu den höchsten Gipfeln der Kunstoffenbarung leitete ein Abend, den *Adolf Busch* und *Rudolf Serkin* mit Busonis e-moll-Sonate für Klavier und Violine (op. 36 a) bescherten. Das *Treichler-Quartett* faßt mehr und mehr Fuß mit wertvollen Ausgrabungen aus der Truhe klassischer Kammermusik, die es sorgfältig ziseliert in die Erscheinung rückt.
Max Voigt

BRÜNN: In *Zdenko Mihalovits* haben wir nicht nur einen hervorragenden Opernkapellmeister gewonnen, sondern auch einen Konzertdirigenten von außergewöhnlicher Begabung. Bruckners »Sechste« und »Tod und Verklärung« von R. Strauß haben durch Mihalovits und unsere Philharmoniker eine so vollendete Wiedergabe gefunden, wie wir dies schon lange nicht erlebt haben. Der Zemlinsky-Schüler *Hermann Adler* führte Mahlers Vierte mit großer Liebe und tiefem Verständnis auf. Gern gedenken wir auch der Eindrücke, die *Felix Weingartner* durch seine geniale Interpretation der »Phantastique« von Berlioz und seiner eigenen 5. Sinfonie hinterließ. Weingartner brachte auch mit den Solisten des Opernorchesters sein Oktett für Klavier, Strei-

cher und Bläser in Brünn zur *Uraufführung.* In den Musikvereinskonzerten führte *Jos. Heidegger* die Choralvorspiele von Bach-Schönberg und die Tanzsuite von Bartók zum erstenmal auf. Recht wechselvolles Gelingen war dem Beethoven-Zyklus des *tschechischen Opernorchesters* unter *Franz Neumanns* Leitung beschieden, während die Aufführung der »Alpensinfonie« von R. Strauß unter Zuhilfenahme des *deutschen Orchesters* auf gewohnter künstlerischer Höhe stand. *Franz Beck*

BUDAPEST: Schon in der ersten, kürzeren Saisonhälfte (bis 1. Januar 1926) häufen sich die sehr bemerkenswerten musikalischen Ereignisse dermaßen, daß in einem kurzen Halbjahresbericht nur eine Auslese der Auslese gegeben werden kann. Dabei müssen viele, qualitativ ausgezeichnete, aber dem regelmäßigen Konzertbetrieb angehörende Darbietungen wegfallen, und in erster Linie diejenigen in Betracht gezogen werden, die einen Fortschritt in der Entwicklungsgeschichte des Musiklebens bedeuten. — Von den zwölf *philharmonischen Konzerten* der Saison fällt der erste Zyklus mit vier Konzerten in den Zeitraum unseres Berichtes. Das erste wurde von *Stephan Kerner* dirigiert und brachte außer der Siebten von Beethoven als Novitäten *St. Buttykays* Begleitmusik zu Madáchs »Tragödie des Menschen« und *R. Zandonais* Violinkonzert. Erstere ist richtige, illustrative Bühnenmusik in guter sinfonischer Arbeit. Das Violinkonzert des italienischen Zeitgenossen R. Zandonai, ein ernstes, modern empfundenes, sinfonisch durchgeführtes, doch auch für das Soloinstrument sehr wirksames Werk, wurde von Fräulein *A. Ferrari* ausgezeichnet vorgetragen. Das zweite philharmonische Konzert mit seinem altbewährten Programm (Beethoven, Brahms, Strauß, Schumann) entschädigte uns vollauf durch die Bekanntschaft mit seinem Dirigenten *Fritz Busch,* einer der sympathischsten, markantesten, ernstesten Dirigentennaturen der Gegenwart. Den dritten Abend dirigierte der Direktor des römischen Konservatoriums *Ottorino Respighi.* Das Programm war mit Ausnahme der von ihm instrumentierten »Jahreszeiten« von Vivaldi aus seinen eigenen Werken zusammengesetzt. Vor allem: Antike Tänze und Arien, eine sehr stilvolle, geistreich instrumentierte freie Transkription für Orchester über Themen italienischer und französischer Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts. Dann: »Concerto Gregoriano« für Violine und Orchester, ein zeitgetreu archaisierendes Konzert, von *Ibolyka Gyárfás* vorgetragen, und zum Schluß das Gegenstück zu seinem: »Fontane di Roma«, die sinfonische Dichtung: »Die Pinien von Rom«. Respighi zeigte sich als ausgezeichneter Dirigent und berufenster Darsteller seiner eigenen Schöpfungen. Das vierte Konzert der Philharmoniker unter Leitung des Kölner Generalmusikdirektors *Eugen Szenkár* brachte außer einer Sinfonie von Haydn und Brahms die sehr interessante, von lustigen und grotesken Wirkungen wimmelnde Ballettsuite »Pulcinella« von *Strawinskij* (über Themen von Pergolesi) zur Aufführung. Sowohl die Wiedergabe der 4. Sinfonie von Brahms wie beträchtliche Schwankungen in Strawinskijs Suite bewiesen wieder, daß zu einem erfolgreichen Gastdirigentendebüt auch eine bestimmte Anzahl von Proben gehört. Ein Konzert außer Abonnement derselben Gesellschaft unter der temperamentvollen Leitung von *Nándor Zsolt* brachte als Novitäten »Cortège et litanie« von Dupret und das für die Einweihung der neuen Orgel in Cincinnati geschriebene und dortselbst uraufgeführte dreisätzige Werk für Orgel und Orchester von *Antalffy-Zsiroß,* der auch in beiden Werken den Orgelpart ausführte. Die *Prager Philharmoniker* spielten an zwei Abenden unter Leitung ihres Dirigenten *Vaclav Talich,* besonders am ersten Abend, mit echt slawischer Musizierfreude und Tonschönheit (sehr feine Holzbläser) etwas verblaßte Tongebilde von Smetana, sowie die farbenfreudige 5. Sinfonie Dvořaks: Aus der neuen Welt. — Von den jüngeren Orchestervereinigungen seien die zwei Beethoven-Abende, gegeben von der *Budapester Konzertgesellschaft,* Dirigent *E. Unger,* der auch den Solopart des Es-dur-Klavierkonzertes ausgezeichnet interpretierte, sowie der Bach-Händel-Abend des Kammerorchesters von *W. Komor* besonders hervorgehoben. In Choraufführungen taten sich hervor: Der *Palestrina-Chor* (Dirigent *A. Harmat*) an zwei Abenden; im zweiten (Weihnachts)-Konzert außer dem stilvollen Programm aus Werken von Palestrina, Prätorius usw. auch mit sehr interessanten slowakischen Weihnachtsgesängen. Der *Hauptstädtische Gesangverein* (Dirigent *V. Karvaly*) mit Werken von *A. Kern* (fünfstimmiger Psalm), D'Indy, Reger, *Kodály* und *Bartók.* Die »Budai Dalárda« *(Ofener Gesangverein),* in dessen Konzert außer Werken von Bruck und Kößler (An die Schönheit) die Novitäten von *P. König*: »Hymne an Buda« und *G. Perényis* »Der ungarische Poet« für Chor und Orchester zu ausdrucksvoller Wiedergabe

gelangten. Eine Aufführung von Mendelssohns Paulus durch den *Budapester Gesang- und Orchesterverein* (Dirigent *E. Lichtenberg*) sei ebenfalls rühmlich hervorgehoben. Erwähnenswert ist der Bach-Abend von *Edwin Fischer* (Kantaten und Triplekonzert), dessen dynamisch reiche, sehr dramatische, stark pointierte, doch stellenweise etwas zu robuste Interpretation Bachscher Musik immer mehr begeisterte Anhänger findet. Im Triplekonzert waren außer dem Konzertgeber an den anderen zwei Flügeln *Paula Braun* und *C. Hansen* vortrefflich beteiligt. Auf dem Gebiete der Kammermusik sind die Konzerte des ausgezeichneten *Waldbauer-Kerpely* und des trefflichen *Melles-Zsámboki* Streichquartetts zu verzeichnen, sowie Sonatenabende von *Bartók*, mit den Geigern *Marteau* und *Székely* und des Cellisten *Földesy* mit *E. Polónyi*. Wenig, doch aus dem Besten ist zu registrieren auf dem Gebiete des Gesanges: die Liederabende von *M. Ivogün* und *Franz Steiner* sowie das Konzert von *Schaljapin*. *M. Battistini* verlegte diesmal seinen Wirkungskreis an drei Abenden auf die Opernbühne des Stadttheaters. Von Geigern seien als anerkannte Lieblinge des Publikums *Huberman* und *Erna Rubinstein*, sowie aus der jungen, verheißungsvollen Künstlergarde Fräulein *A. Ferrari* und *Maria Kálmán*, sowie die Herren *G. Hannover*, *E. Gertler*, *Th. Országh* und *Z. Székely* hervorgehoben. Als stilvoller Interpret seines edlen Instrumentes bewährte sich der Cellist *M. Zsámboki*. Das viel gescholtene und viel bewunderte Klavier gab sein Bestes unter den Meisterhänden von *Bruno Eisner*, *Edwin Fischer*, *J. Friedmann*, *A. Höhn* und *E. Sauer*. Von einheimischen Pianisten bewiesen ihr reiches Können: Fräulein *Margit Weiß* (Mozart- und Beethoven-Abend) und die Herren *J. Keéri-Szántó*, *Gy. Kósa* (drei Bach-Abende), *O. Schwalb*, *I. v. Stefaniai* und *T. Szatmári*. In Orgelkonzerten bewährten sich als Meister dieses edlen Instrumentes die Herren *A. Sittard*, *Antalffy-Zsiroß* und *Géza Wehner* (Budapest). *E. J. Kerntler*

DANZIG: Im Konzertsaal verfolgte *Cornelius Kun* konsequent das gleiche Ziel wie im Opernhaus: er öffnete dem Danziger Publikum Wege in die Gegenwart, ohne deshalb demjenigen, was an der Vergangenheit groß ist, abtrünnig zu werden. Im letzten städtischen Sinfoniekonzert führte er R. Strauß' »Alpensinfonie« auf; die klanglich und architektonisch glanzvolle Wiedergabe faszinierte. Vorher hörten wir unter seiner Leitung Tschaikowskijs Fünfte, Glinkas Ouvertüre »Rousslan und Ludmilla«, Rachmaninoffs c-moll-Klavierkonzert (bravourös gespielt von *Stefan Askenase*): Orchester und Dirigent bewährten delikateste Kultur gerade in der Nachschöpfung dieser nur zu häufig barbarisierten russischen Musik. Nicht verschwiegen werden darf die großzügige Wiedergabe der C-dur-Sinfonie Schuberts. Die *Philharmonische Gesellschaft*, die wirtschaftlich um ihren Bestand kämpft, aber künstlerisch mit Erfolg obenauf zu bleiben strebt, berief das Berliner Sinfonieorchester unter *Oscar Fried*, das virtuos Strawinskijs »Feuervogel«-Suite herauspfefferte; unter philharmonischer Ägide beglückten uns *Lamond* als Beethoven-Spieler, *Emmi Leisner* als Schumann-Interpretin. Als weitere Sterne erster Größe leuchteten auf *Heinrich Rehkemper*, *Edwin Fischer*, *Eugen d'Albert* (dieser eigenwillig bis zur Eigensinnigkeit); kammermusikalisch beglückte uns das *Klingler-Quartett* mit Mozart und Beethoven, während das einheimische Trio der *Ella Mertins*, *Henry Prins* und *Karl Grosch* mit Beethovens op. 97 und Brahms' op. 8 ehrenvoll bestand. *Walther Vetter*

DUISBURG: Im Ruhrindustriegebiet ist den Essener Reger-Tagen die Duisburger *Händel-Woche* auf dem Fuße gefolgt. Sie wurde von *Paul Scheinpflug* durch einen Kammermusikabend mit einer Reihe wertvoller Ausgrabungen eröffnet: zwei Konzerten für Orgel und Orchester (F-dur und g-moll), vom Kölner Domorganisten *Hans Bachem* gleich der von ihm in Variationsform besorgten Einrichtung eines marschmäßigen Basso ostinato für Orgel allein virtuos zum Leben geweckt, einem Concerto grosso für zwei Bläserchöre und Streichorchester unter geschmeidiger Behandlung der konzertierenden Stimmen, der »Lucrezia«-Solokantate für Sopran *(Amalie Merz-Tunner)* und zwei Baßarien aus »Rodelinde« *(Heinrich Rehkemper)*. Die Vokalkomposition großen Formats kam mit dem Oratorium »Judas Maccabäus« zu Wort. *Max Voigt*

DÜSSELDORF: Aus Anlaß des 95. Niederrheinischen Musikfestes erfolgte die deutsche *Uraufführung* des sinfonischen Psalms »König David« von *Arthur Honegger*. Auffallenderweise war dieser Westschweizer hier bisher völlig unbeachtet geblieben. Trotz der Vielheit der Mittel ist der Eindruck des Werkes — vor allem durch den Verzicht auf alle Pathetik — sehr stark. Durch die geschickte

Mischung von Altem und Neuem hindurch bleibt der Persönlichkeitswert eines Könners unbedingt zu spüren. Wenn auch das Religiöse des ganzen Aufbaus tief-innerlich erfaßt ist, so gebührt doch wohl der Betonung des Tänzerischen noch erhöhte Beachtung. *Hans Weisbach* führte sich als Festdirigent durch die durchaus gesunde und herzliche Art seines Musizierens sehr vorteilhaft ein. An größeren Werken zierten u. a. das Programm: Regers »Sinfonischer Prolog zu einer Tragödie«, Bruckners Siebente und die »Missa solemnis«. Die Wiedergabe aller Werke, zu der vorzügliche Solisten herangezogen wurden, war ausgezeichnet vorbereitet und verlief daher sehr würdevoll.

Das Planetarium — ein 4800 Personen fassender Riesenbau — entspricht vorläufig durch überaus unglückliche Akustik noch nicht den Forderungen an einen guten Konzertsaal. Hoffentlich lassen sich hier noch durchgreifende Änderungen ermöglichen! *Alexander László* wirbt für seine Farblichtmusik. So glänzend hierbei auch die lichttechnischen Leistungen sind, so wenig vermag man weder seinen Kompositionen noch der angeblichen Einheit von Ton und Lichtwirkung zu glauben. Seltsames, unerfreuliches Kunstgewerbe!

Carl Heinzen

ERFURT: *Richard Wetz'* neues Requiem h-moll erlebte unter Leitung des Komponisten hier seine Erstaufführung und hinterließ stärkste Eindrücke. Formal etwa Bruckner wesensverwandt, ist es doch das Produkt einer starken Persönlichkeit. Wenngleich technisch oft recht anspruchsvoll, bietet das Werk in Solis und Chören doch reiche Gelegenheit zu kantabler Entfaltung und wird somit sicher seinen erfolgreichen Weg durch die Konzertsäle machen. Die Aufführung war ausgezeichnet; *Albert Fischer* und *Eva Bruhn* sangen die Solopartien hervorragend.

Walter M. Gensel

FREIBURG i. Br.: In unserer Zeit der Zersplitterung ist besonderer Wert einer Veranstaltung wie der Freiburger *Tagung für Deutsche Orgelkunst* zuzuschreiben, die Wissenschaftler, Techniker, Komponisten und ausübende Künstler zu gemeinsamer Aussprache zusammengebracht hatte. Mit Ausführungen über »Die Wandlungen des Klangideals der Orgel im Lichte der Musikgeschichte« leitete *Manfred Gurlitt* die lange Reihe der Fachberichte ein. Über Orgelbau sprachen *Walcker*-Ludwigsburg, *H. H. Jahnn*-Hamburg, *Flade*-Plauen i.V., *Jung*-Ludwigsburg, *Mund*-Magdeburg (»Geschichte und Bedeutung des Orgelgehäuses«); über Orgelspiel *Frotscher*-Danzig, über die Stellung der Orgel als Instrument *Fischer*-Wien, *P. Fidelis Böser* (»Orgel und Liturgie«) und *Schering*-Halle, der aus Bildwerken auf die Art der Orgelbegleitung bei Vokalwerken des 15. Jahrhunderts manchmal etwas weitgehende Schlüsse zog. Über neue deutsche Orgelmusik berichteten *Hasse*-Tübingen (»Max Reger und die deutsche Orgelkunst«), *Keller*-Stuttgart, der temperamentvoll »die deutsche Orgelmusik nach Reger« behandelte und wie Böser die Besonderheit der Orgel als Kircheninstrument betonte, *Erpf*-Münster i. W. (»Orgel und zeitgenössische Musik«). *Müller-Blattau*-Königsberg machte die wichtige Frage nach Erziehung, Bildung und Fortbildung der Organisten zum Gegenstand seiner Ausführungen. Den Vorträgen, die naturgemäß mehr Anregungen als abschließende Ergebnisse bringen konnten, folgte jeweils eine lebhafte Aussprache. Die Vorträge werden gedruckt und damit jedem, der sich dafür interessiert, zugänglich gemacht.

Der Theorie stand die Praxis zur Seite. An zwei Abenden wurde die nach Praetoriusschen Angaben von *Walcker*-Ludwigsburg gebaute und von ihm dem Freiburger Musikwissenschaftlichen Institut gestiftete Praetorius-Orgel vorgeführt. Werke deutscher Barockmeister, insbesondere der Frühzeit, spielte mit seiner gediegenen Meisterschaft *Karl Matthaei* (Winterthur), solche vorwiegend aus der Spätzeit des Barock der Virtuose *Sittard*-Berlin. Welche Ansprüche etwa neueste Kompositionen an die Entwicklung des Orgelbaus stellen, sollte die Vorführung neuester, noch unveröffentlichter Orgelwerke auf der neuen Orgel der Martinskirche (von Schwarz) durch *Gatscher* aus München zeigen. Gatscher mußte jedoch wegen Erkrankung absagen. Um das 3. Abendkonzert also nicht ganz ausfallen zu lassen, sprangen einige der anwesenden Organisten ein. Von dem beabsichtigten Programm wurde nur eine Nummer beibehalten, vorgetragen durch *Körner* aus Nürnberg: eine sehr bedeutende, gemäßigt moderne Choralsonate in vier Sätzen des Badeners *Heinrich Kaminski*. Außerdem hörte man eine im Bachschen Stil gehaltene Toccata und Fuge D-dur von *Karl Hasse*, gespielt von *Högner*-Regensburg, etwas weitschweifige Fredigundis-Variationen von *Franz Schmidt* (*Dostal*-Wien). Zwei Komponisten spielten eigene Werke: *Franz Philipp*-Karls-

ruhe zwei echt kirchlich empfundene und glücklich erfundene Choralvorspiele aus der Passionszeit op. 17, *Arno Landmann*-Mannheim eine mehr äußerlich glanzvolle Passacaglia und Fuge Es-dur op. 11. Die von Oskar Walcker und Luedtke-Berlin erdachte und gebaute, von *Luedtke* vorgeführte »Oskalüd«-Orgel, die ich nicht gehört habe, soll zur Wiedergabe strenger Orgelkompositionen wie zur Begleitung bei Kinovorstellungen gleich geeignet sein. — Die Arbeitsweise des hiesigen collegium musicum, die im Vortrag möglichste Anpassung an den Zeitcharakter erstrebt, veranschaulichten Darbietungen von Mitgliedern unter Mitwirkung *Walters*-Stuttgart (Tenor) und eines Knabenchors. Es kamen zu Wort spätmittelalterliche Tonsetzer, Dufay, Machaut, Binchois, Ockeghem und Josquin Desprès. *Hermann Sexauer*

GENF: Ein Jahr nach den beiden Aufführungen des »Roi David« wurde der dramatische Psalm *Arthur Honeggers* durch den *Chœur* und das *Orchestre romand* mit stärkstem Erfolg wiederholt. In einem Extrakonzert dirigierte der Komponist selbst seinen »Pacific 231«, wobei Honegger sichtlich bestrebt war, einige Härten abzuschwächen und die Partitur ungezwungener, lyrischer zu geben. Die Pianistin *Andrée Vaurabourg* war dem Concertino Honeggers eine vollendete Interpretin. Hier wendet sich der Komponist vom Dynamismus ab, wieder der lyrischen Verträumtheit der Sommerpastorale zu. Besonders der Mittelsatz ist voll frischer Grazie. Entzückend wie hier das Klavier schlichte Zwiesprache mit Flöte, Oboe und Sologeige hält. Eingerahmt wurde dieses Festkonzert von einigen der schönsten Psalmen aus dem »Roi David« und den rhythmisch zündenden und klanglich berauschenden Polnischen Tänzen des Prinzen Igor von Borodin.
Neu für Genf war das Concerto grosso für Streichorchester und obligates Klavier *Ernest Blochs* und die Ballettsuite »Chout« von *Prokofieff*. Es ist bekannt, daß dieser 35jährige russische Pianist in gewissen Kreisen von Paris wie ein Gott verehrt wird. Das 3. Klavierkonzert, vom Komponisten selbst gespielt, sein durch *J. Szigeti* vermitteltes Violinkonzert und dieser »Chout« haben uns vielmehr überzeugt, daß dieses hartnäckige Suchen nach raffinierter Klangwirkung im Artistischen stecken bleibt. Durch die Geigerin *Alma Moodie* lernten wir das Concertino von Křenek kennen, eine Komposition, die Zwingendes und Echtes besitzt neben Stellen, die mich wie reines Gedankenspiel anmuten. Schade, daß die durch ihre frische Natürlichkeit packende Künstlerin daneben noch das musikalisch wertlose Viotti-Konzert Nr. 22 vortrug.
Ein Zyklus von Vorträgen über französische Musiker von *Paul Landormy* gipfelte in Debussy, wobei seine Gattin einige der schönsten Seiten aus dem Klavierwerk, die hervorragende Sängerin *Gabrielle Gills* manch herrliches Lied des französischen Meisters zur Illustration einstreuten. Zwei von den »Nouvelles Auditions« veranstaltete Konzerte galten Kleinodien aus alter Zeit. Der Organist *William Montillet* und ein kleines Orchester unter Leitung *Ernest Ansermets* vereinigten sich zu einem intimen Musizieren, das ungetrübteste Freude wachrief. Dall'Abaco, zwei Kirchensonaten Mozarts, Händel, Byrd, John Bull und Purcell standen auf dem Programm. Zu den großen Engländern des 16. und 17. Jahrhunderts führte uns das schönste Konzert des Winters. Die nur aus drei Damen und drei Herren bestehende a cappella-Gruppe der *English Singers* ist ein Wunder des musikalischen Gleichgewichts, eine herrliche Klangarchitektur. So kann nur musizieren, wer in der gleichen Tradition aufgewachsen und wer durch die gleiche Schule gegangen ist. Wie langjährige Freunde sitzen die Singers in zwangloser Intimität im Halbkreis um einen Tisch, als handle es sich darum, in Motetten, Madrigalen, Balletts und Volksliedern von einer fernen großen Zeit zu erzählen. Von all diesen englischen Musikern hat wohl der älteste, Byrd, den unvergänglichsten Ausdruck gefunden. *Willy Tappolet*

GENUA: Die »*Società del Quartetto*« (deren aufopferungsvollem Leiter *Luccotti* der aufrichtige Dank der hiesigen ernsten Musikgemeinde gebührt!) wollte ihren Zyklus noch mit einem Gieseking-Abend beschließen, was jedoch der hier freudig erwartete Künstler durch seine Absage vereitelte. Dafür gelang es dem »*Giovane Orchestra*«, das *Prager Philharmonische Orchester* auf seiner italienischen Tournee zu einem Abstecher hierher zu gewinnen. Die treffliche Körperschaft unter ihrem temperamentvollen Leiter *Talich* gab zwei Abende, aus deren reichem Programm die Siebente Beethovens, R. Strauß' »Don Juan«, Dvořáks »Aus der neuen Welt«, Suks »Serenade« und das Meistersingervorspiel besonders gefielen. Als Zugabe zum ersten Abend wurde die »Aufforderung zum Tanz«

in der Weingartnerschen Bearbeitung spendiert, so viel mir bekannt geworden, der einzige Tribut ganz Italiens zu Webers Zentenarfeier! (Die »Scala« kam nicht dazu, die geplante Freischütz-Aufführung herauszubringen!) Von moderner italienischer Musik führten die Prager (Gott sei Dank nicht die »Fontane di Roma«, sondern) eine sinfonische Dichtung »Festa lontana« von *Cesare Nordio*, dem Direktor des Konservatoriums zu Bologna, vor; eine »gut« klingende, brillant orchestrierte Arbeit, die aufs neue zeigte, daß die neuitalienische Musikergeneration ihre Muttersprache allmählich völlig durch das Strauß-Debussy-Esperanto ersetzt hat. Der auch in Deutschland in den letzten Jahren mehrfach gehörte *Casimirische Chor* zeigte seine Künste in einem Konzert im Teatro Genovese. Seine Dressur ist famos, die Stimmen sind größtenteils Edelmetall, die Sprachbehandlung vorbildlich; da dies aber alles Selbstzweck zu sein scheint, bleibt die tiefere Wirkung aus, wie bei den meisten der russischen Chöre. Das italienische Publikum war auch bei weitem nicht in so hellen Scharen herbeigeströmt, wie bei uns. — In Italien ist der Konzertgesang ein Stiefkind sowohl der Künstler als auch des Publikums: wenn ein Sänger anfängt, Konzerte zu geben, ist das nach italienischen Begriffen der Anfang vom Ende. Diese Auffassung hält manchen Künstler, der auf dem Podium vielleicht seine richtige Heimat hätte, davon zurück. Da Schubert und Schumann nur mit wenigen Liedern ins große Publikum gedrungen sind, von Brahms nur etwa zwanzig Gesänge übersetzt sind und Hugo Wolf hierzulande überhaupt unbekannt ist, reicht die spärliche einheimische Produktion nicht aus. Und Opernarien will der Italiener an Ort und Stelle hören, und hört sie auch oft genug. Wovon wir in Deutschland die Fülle haben, daran besteht im Lande der Sänger tatsächlich ein Mangel, und ein »Liederabend« gehört geradezu zu den Seltenheiten. Drum sei auch der von *Serena Cappa* erwähnt, weil er erstens die Bekanntschaft mit einer talentvollen Sängerin, ferner die einiger jüngerer einheimischer Komponisten (*Mario Barbieri*, *Rietmann*) von zweifelloser Begabung vermittelte.

F. B. Stubenvoll

HAGEN: Die Sinfoniekonzerte litten sehr unter der wirtschaftlichen Lage. Das ist um so mehr zu bedauern, da wir in *Hans Weisbach* einen hochbegabten Künstler hatten, den leider das besserzahlende Düsseldorf uns nehmen konnte. Seine Stärke liegt bei Beethoven, Brahms, Bruckner und Reger. An größeren Chorwerken brachte er uns »Manfred« und Delius' »Eine Messe des Lebens« mit dem *städt. Gesangverein*. Als *Uraufführung* hörten wir nur *Hans Fleischers* 2. Sinfonie, die jedoch keinen nachhaltigen Eindruck hinterließ. Als Solist von Ruf stellte sich *Huberman* vor. Von unseren heimischen Sängern ist *Karl Heinz Lohmann* zu nennen, ein junger Bassist mit ausgezeichneter Technik und tiefer musikalischer Kultur. Er wurde von *Heinz Schüngeler* begleitet. Dieser feinsinnige Mozartspieler brachte mit seiner Schülerin *Käthe Hyprath* Mozarts Konzert für zwei Klaviere und Orchester in Es-dur. Die Kammermusik war in diesem Winter ein Stiefkind. Es ist Sache unseres neuen Musikdirektors *Richard Richter*, diesen Kunstzweig wieder zu pflegen, zumal das Orchester gute Musikanten für kammermusikalische Vereinigungen birgt. An Richters Wahl hatte niemand gedacht, denn Presse und Konzertbesucher schwankten je nach innerer Einstellung zwischen den beiden anderen Gastdirigenten Schmitz-Meiningen und Alpenburg-Innsbruck. Da Richter nun einmal gewählt, ist es Pflicht, ihm das nötige Vertrauen entgegen zu bringen. Zu nennen ist noch der *Paulus-Kirchenchor* unter *Heinrich Knoch*, der eine langjährige Händel-Pflege treibt und im letzten Jahr »Debora« und »Judas Makkabäus« brachte.

H. M. Gärtner

HALLE: Der künstlerische Wettbewerb zwischen *Erich Band* und *Georg Göhler* bringt den Musikfreunden in diesem Winter reiche und gewählte Programme. Während unser ortseingesessener Generalissimus fast nur Erstaufführungen oder Wiederholungen von selten gebrachten Orchesterwerken bietet, gewährt der Dirigent der *Altenburger Landeskapelle*, der unsere Philharmonischen Konzerte leitet, neben hochmodernen, vielumstrittenen Komponisten auch den Klassikern und Romantikern weiten Spielraum. Da unsere vornehmste Konzertgesellschaft, die Philharmonie, auf fremde Orchester angewiesen ist, so hatten wir mehrmals den Genuß, die *Berliner Philharmoniker*, je einmal das *Gewandhaus* unter *Furtwängler*, die *sächsische Staatskapelle* unter *Fritz Busch*, die ehemalige *Dessauer Hofkapelle* unter *Franz v. Hoesslin* und die *Altenburger Landeskapelle* unter *Göhler* zu hören. Variatio delectat! Göhler zeigte hohe Führereigenschaften und große Vielseitigkeit

in Werken von Händel, Haydn, Joh. Christian Bach, Mozart, Beethoven, Rudi Stephan, Ewald Sträßer, Křenek, Ravel, Berlioz u. a. Tondichtern. Erich Band machte uns bekannt mit Werken von *Walter Braunfels* — der Komponist spielte bei dieser Gelegenheit sein A-dur-Klavierkonzert —, Rudi Stephan, Reger (Romantische Suite), Julius Weismann, R. Wetz (Sinfonie c-moll), Bruckner (Fünfte) und anderen. In der Wiedergabe zeigte er sich nicht immer auf gleicher Höhe. Die Solisten waren in beiden Sinfoniezyklen erstklassig. Die *Rob. Franz-Singakademie* erfreute unter *Alfred Rahlwes* mit Aufführungen von Brahms' »Nänie« und »Rhapsodie mit Altsolo«, Pfitzners »Von deutscher Seele« und Bach (Johannes-Passion). Das *Klingler-Quartett* veranstaltete vier Kammermusikabende, das *Schulz-Prisca-Quartett* ließ sich wieder einmal hören und löste Bewunderung aus. Die Zahl der Solistenkonzerte war verhältnismäßig gering. Aufhorchen ließ *Lieselotte Heinlin*, die Altenburger Koloratursängerin, in einem Liederabend.

Martin Frey

HANNOVER: Unser letztwinterliches, im Grunde kümmerliches Konzertleben sollte wenigstens »in Schönheit sterben«: *Rudolf Krasselt* schuf im letzten Abonnementskonzert unserer *Opernhauskapelle* eine Aufführung von Beethovens »Neunter«, die, in einer von einem gewaltigen, leistungsfähigen Choraufgebot und sangestüchtigen Soloquartett (*Emmy Sack*, *Gertrud Schmidt-Gerlach*, *Curt Huxdorf* und *Karl Giebel*) gestützten, hochgestimmten sinfonischen Aufschwingung verankert, nach ihrer Monumentalität zu einem Kunstereignis erster Ordnung gedieh. Im vorletzten dieser Konzerte erklang neben Richard Straußens »Alpensinfonie« und Beethovens G-dur-Konzert (Solist *Richard Glas*) zum erstenmal bei uns eine Sinfonie aus B-dur von Johann Christian Bach, ein klanglich entzückendes, in seiner Formausprägung bereits auf den ersten Haydn verweisendes Werk. Die *Hannoversche Musikakademie* (*Josef Frischen*) konnte mit Berlioz' Totenmesse und der *Hannoversche Konzertchor* (*Hans Stieber*) mit Palestrinas legendärer Marcellus-Messe und Bruckners e-moll-Messe Ehre einlegen.

Albert Hartmann

KÖNIGSBERG: Es fehlten im Konzertleben dieses Winters die wirklichen Ereignisse, wenigstens solche, die auch nach außen Interesse erwecken könnten. Wir erwähnen noch kurz die erste hiesige, und zwar ausgezeichnete Aufführung von Mahlers 9. Sinfonie unter *Kunwald*. Sehr schön war ein Konzert, in dem *Bruno Walter* zum erstenmal als Gastdirigent bei uns erschien. Aber auch hier programmatisch nur alte, oft gehörte Dinge: Haydn, Schubert (C-dur-Sinfonie) und Pfitzner (Ouvertüre »Käthchen von Heilbronn«). Unvergeßlich bleibt aus dem Rahmen der »Künstlerkonzerte« ein Abend *Edwin Fischers* mit Kammerorchester. Man kennt den Künstler ja von dieser speziellen Seite auch in Berlin.

Otto Besch

LEMBERG: Die schwierige finanzielle Lage der intellektuellen Kreise übte ihre Wirkung auf den Verlauf der heurigen Konzertsaison aus. Auch die besten Namen zogen nicht immer, und es mußte erst *Josma Selim*, die Wiener Liedersängerin, kommen, um ein ausverkauftes Haus zu haben. Trotzdem verlief die Saison in künstlerischer Hinsicht anregend; wir hörten einige wirklich erstrangige Künstler, wie z. B. *Godowsky*, *Judith Bokor*, *Arthur Rubinstein*, den auserlesenen Geiger *Paul Kochanski*, *Přihoda*, *Manén*, das *Triester*, *Dresdner* und *Ševčik-Quartett*, *Alfred Höhn* und viele andere. Auch die hiesigen Musikvereine hatten unter der mißlichen materiellen Lage zu leiden. Besonderes Interesse erweckte die Aufführung von Piernes »Kinderkreuzzug«, den der *Polnische Musikverein* unter Leitung seines Dirigenten *Adam Soltys* herausbrachte, dann Mahlers 4. Sinfonie (*Jüdischer Musikverein* unter *N. Hermelin*) und die zwei Klavierabende der ausgezeichneten *Lubka Kolessa*.

Alfred Plohn

LENINGRAD: Die Philharmonie hat ihre Tore geschlossen und das Orchester ist in die Sommerfrische gegangen, um in den Gärten der Stadt oder der Villenorte leichtere Programme zu spielen. Als letzte Aufführung kamen Erstlingswerke zur Uraufführung. Hiesige Komponisten versuchten ihre Arbeiten dem Publikum zur Begutachtung vorzuführen und, da das Publikum zum größten Teil aus Freunden und Bekannten der Autoren bestand, so war der Erfolg auch ein sehr liebenswürdiger. Bei der Philharmonie hat sich ein *Verband zur Pflege neuer Musik* gebildet, der sich zur Aufgabe gestellt hat, moderne Werke aufzuführen. Das System der Gastdirigenten wird auch in der kommenden Saison beibehalten werden, da es sich als vorteilhafter erwiesen hat als das alte System mit ständigen Diri-

genten. Trotzdem ist die Philharmonie nicht auf ihre Kosten gekommen, denn von den Gastdirigenten hat nur *Klemperer* ein Plus gebracht. Ob das Sparsystem, das mit allen Mitteln angewandt werden soll, weitere Einladungen möglich machen wird, kann man noch nicht vorhersagen.

An Chorwerken kam noch ganz zum Schluß die Schöpfung in der *Deutschen Musikgesellschaft* zur Aufführung (in der Petrikirche). Von den Solisten zeichnete sich besonders *E. Loboikowa* (Sopran) aus. *R. Bertoldy*

MOSKAU: Das Moskauer Musikleben ist auch heute, wie früher, sehr stark auf ausländische Einfuhr eingestellt, so daß ein Konzertbericht hauptsächlich in Deutschland wohlbekannte Namen enthalten müßte. Neu für Moskau war der Besuch einiger französischer Künstler, unter denen *Pierre Monteux* durch sein weiches und doch nicht ins Sentimentale ausartende Wesen einen dauernden Eindruck hinterließ. Anders gestaltete sich die Aufnahme von *Darius Milhaud* und *Josef Wiener*, deren herausfordernde polytonale und polyrhythmische Musik immer mehr als Kuriosum von unseren leitenden Musikkreisen aufgefaßt wird. Die beiden Herren brachten auch eine Anzahl allerneuester französischer Musikwerke zum Erklingen (Poulenc, Satie, Auric), ohne irgendwie nachhaltige Eindrücke zu erzielen (trotz einer recht hübschen Überredungskunst des Herrn Milhaud). Die deutsche Dirigentenkunst war durch *Fritz Stiedry* (Strawinskijs »Heiliger Frühling«) und *Felix Weingartner* vertreten, der hier nach einer genialen Aufführung der Pathétique von *Tschaikowskij* geradezu leidenschaftlich gefeiert wurde. Aus dem Gebiet des einheimischen Musikschaffens sind zwei wichtige Ereignisse zu verzeichnen: die Aufführungen der siebenten Sinfonie von *Nicolai Mjaskowskij* und der ersten Sinfonie von *Alexander Krein*. Die Sinfonie von Mjaskowskij — ein Werk von knappen Formen und seltener Schlagkraft; die von Alexander Krein auf wundervollen orientalischen Themen aufgebaut, doch in der Ausführung stark überladen. *Eugen Braudo*

OLMÜTZ: Trotz der Ungunst der Verhältnisse unseres Sprachinseldeutschtums hat der *Olmützer Musikverein* auch der eben abgelaufenen Spielzeit wieder vier Sinfoniekonzerte abgerungen. Zu großer Weihe erhob sich der letzte Abend, der als Hauptwerk die 3. Sinfonie von Bruckner bot. Die moderne Musik kam mit Skrjabins feuriger c-moll-Sinfonie zur Geltung. *Josef Heidegger*, der mit seiner Olmützer Tätigkeit jetzt noch die eines Leiters des Brünner Musikvereins verbindet, erwies sich auch in diesem Jahre als ernster und von echtem künstlerischen Wollen und Können erfüllter Führer unseres Musiklebens. Davon gaben auch die beiden von ihm dirigierten Chorkonzerte Zeugnis, deren zweites neben Männerchören von Egger, Othegraven, Fuchs, Dost und gemischten Chören von Wilm und Brahms Klaviervorträge von *Emmy Basch*, einer jungen, vielversprechenden Pianistin vermittelte. Das Wiener *Sedlak-Winkler-Quartett* spielte künstlerisch vollendet Werke von Mozart und Brahms und, ergänzt durch *Heinrich Graeser*, das neue sang- und klangreiche Kornauth-Quintett d-moll. In selbständigen Konzerten hörten wir im deutschen Konzertsaal *Eugen d'Albert*, *Grete Schück* (Klavier) und *Josef Frankenbusch* (Geige) aus Prag und das Wiener *Mildner-Quartett*.

Angela Drechsler

SÃO PAULO: Die musikalischen Kreise und Berufsvereinigungen in Verbindung mit den Stadtbehörden São Paulos haben beschlossen, den 22. November, den Tag der heiligen Cäcilia, alljährlich als Musikfesttag zu begehen. Dieser Tag ist dazu bestimmt, einen Überblick über die jeweilig schaffende und nachschaffende Produktion, hauptsächlich Brasiliens, zu geben. Unter den Darbietungen dieses ersten »Dia de Musica«, die naturgemäß technisch noch nicht ausgereift sein konnten, waren besonders erwähnenswert: Die c-moll-Sinfonie von *João Gomes de Araujo*, dem Nestor unter den brasilianischen Komponisten, die besonders durch die schöne Linienführung ihres langsamen Satzes sowie durch ihr sprühendes und witziges Scherzo gefiel; die Lieder mit Orchesterbegleitung von *Carlos de Campos*, dem Präsidenten des Staates São Paulo, die sich durch warme Melodik und konzise Formgebung auszeichnen. Weniger konnten uns die Chorvorträge gefallen, die in kompositionstechnischer Hinsicht viele Wünsche offen ließen. Die systematische Pflege der Chormusik von seiten der Brasilianer liegt noch sehr im argen.

Erfreuliches können wir aus Rio de Janeiro vermelden, wo der 1917 aufgelöste *Deutsche Orchester-Verein* unter der Leitung von *Carl Theo Schulz* Auferstehung gefeiert hat. Gleich das erste Konzert, das zu Ende des vorigen Jahres veranstaltet wurde, brachte einen vollen

Erfolg. (Beethovens 2. und Haydns 6. Sinfonie.) Das Orchester, das zum größten Teil aus Liebhabern besteht, zeigte bereits ansehnliches technisches Können. Gegenwärtig weilen zwei Pianistinnen in São Paulo, die Russin *Yanesse d'Alexandrowska* und die in Paris lebende Brasilianerin *Magdalena Tagliaferro*. Gemeinsam ist ihnen die tadellose technische Beherrschung des Instrumentes und die für Pianistinnen immerhin seltene große Tongebung. *Heinrich Knoedt*

STETTIN: Erwähnenswert sind in dem letzten Abschnitt der Saison noch vier Sinfoniekonzerte. Zunächst gastierte *Erich Boehlke* mit dem *Blüthner-Orchester* und brachte ein hervorragend modernes Programm (Respighi, Rimskij-Korssakoff und Mahler) in glänzendster Wiedergabe. Er dürfte unter unserem musikalischen Nachwuchs einer der befähigtsten Dirigenten großen Formats sein. Der Stettiner Musikverein hatte für sein letztes Sinfoniekonzert *Georg Kuhlenkampff-Post* gewonnen, der Spohrs Violinkonzert in d und Regers Solo-Violinsonate in e virtuos wiedergab. *Robert Wiemann* leitete mit Geschick das Orchester und brachte Rezniceks »Symphonie im alten Stil« und Tschaikowskijs Phantasieouvertüre »Romeo und Julia«. Stärker waren noch die Eindrücke, die er bei dem Volkssinfoniekonzert mit einem Brahms-Abend herausholte. Sowohl die Orchesterserenade in D wie auch die akademische Festouvertüre zeigten Format und das selten gehörte Konzert für Violine und Cello wurde durch *Max Strupp* und *Georg Wille* ausgezeichnet wiedergegeben. Den Gipfel aller Orchesterkonzerte bot aber *Wilhelm Furtwängler* mit dem Philharmonischen Orchester. Wie er Mozarts »Kleine Nachtmusik«, Beethovens »Vierte« und Brahms' »Erste« nachschöpfte, das waren Gipfelpunkte, die nicht zu überbieten sind, und ihm grenzenlose Ovationen einbrachten. Neben einem interessanten Abend des *Klingler-Quartetts* traten noch die Solistenkonzerte von *Maria Ivogün*, *Paul Bender*, *Maria Olszewska* und *Gustav Havemann* in die Erscheinung. Auch unser Heldentenor *Paul Papsdorf* ließ sich vor Torschluß noch im Konzertsaal hören und zeigte, daß zwar seine stärkere Seite im Dramatischen liegt, holte sich aber mit Graeners »Neuen Galgenliedern« einen starken Erfolg. *Fritz H. Chelius*

TEL-AVIV: *Der erste Kongreß der Musiker Palästinas*. Die erste Tagung der Musikgesellschaften von Tel-Aviv-Jerusalem-Haifa, die Mitte Juni sehr zahlreich beschickt in Tel-Aviv stattgefunden hat, hat die Gelegenheit gegeben, gediegene, wertvolle Leistungen wahrzunehmen, die in Anbetracht der kleinen Verhältnisse ganz besonders zu schätzen sind. Das Musikleben in Palästina — aus schlichten Versuchen einzelner geboren, die in den drei Städten, unabhängig voneinander, mit nie erlöschendem Feuer ihrer Kunst hingegeben, durch Jahrzehnte hindurch die schwersten Opfer getragen haben — ist im Aufstieg begriffen, trotz der enormen Schwierigkeiten, dem Mangel an Sälen, an Instrumenten, am Notenmaterial und den notwendigsten Geldmitteln. Die zu Gehör gebrachten Musikstücke, die ein hohes Niveau aufweisen konnten, die Vielheit und Verschiedenheit der Musikkörper sind unbestritten eine kulturelle Tat. Idealer Wille, unermüdliche Arbeit und Opfersinn waren hier am Werke. Der Kongreß selbst bot ein sehr buntes und lebendiges Bild. Die feierliche Eröffnung wurde mit der Begrüßungsrede von Professor *Schor* eingeleitet. Professor *Weinberg* berichtete über den Stand der Sammlungen für das geplante Konservatorium, einer höheren Musikschule. Professor *Rasowsky* referierte über die Notwendigkeit einer umfassenden Forschung auf dem Gebiete der orientalischen Musik, während *Charlomow* in seinem Vortrag die Schaffung eines hebräischen Musikwörterbuches und einer genauen Terminologie für Musik nahelegte. In den Beratungen, die daraufhin folgten, wurde der weitere Ausbau der Organisation, die Ausgestaltung des Musikschulwesens, Errichtung von Konzertagentur, eines Arbeitsvermittlungsbüros, einer Bibliothek, Schaffung von Hilfskassen in das Programm der Arbeit aufgenommen. *Godowsky* und *Heifetz* wurden zu Ehrenmitgliedern der Gesellschaften ernannt.
Die Bedeutung der Tagung wurde noch durch das zusammenfallende 25jährige Arbeitsjubiläum von Professor *Engel* auf dem Gebiete der jüdischen Musik gesteigert. Es wurde aus diesem Anlaß die Gründung eines Musikheimes »Engel«, in dem sich das gesamte Musikleben Palästinas konzentrieren soll, beschlossen. Die für den Bau erforderlichen Mittel sind bereits sichergestellt, den Bauplatz hierfür hat die Gemeinde der Stadt Tel-Aviv bereitwilligst zur Verfügung gestellt.
Am Abend fand ein Konzert statt; das Programm umfaßte: außer Werken von Beethoven, Brahms und Schumann Saint-Saëns: Scherzo für 2 Klaviere; Engel: Fragmente zu Perez' Bearbeitungen für die Bühne »Mond-

fahrt«, »Nach dem Begräbnis«, »Die Kabbalisten« für 2 Violinen, 2 Altos, 2 Cellos und Klavier; Weinberg: Jemenitische Rhapsodie aus dem »Hechaluz« für Streichquartett, Klarinette und Klavier; Rosowsky: Trauerode für 2 Klaviere und Singstimme, gewidmet dem Andenken des Dichters L. Perez; Weinberg: »Sei gegrüßt Land Israels« (Vokalquintett der Opernsänger); Prokofieff: Ouvertüre nach jüdischen Volksthemen für Sextett.

Mit einem Bankett ging die Feier zu Ende. Der starke Widerhall, den sie gefunden hat, läßt hoffen, daß die Energie dieser emsig schaffenden Arbeiter auf dem Gebiete der tönenden Kunst mit den Erfolgen erstarken und wachsen wird. *C. Sirkes*

WEIMAR: Das 6. Sinfoniekonzert der Weimarischen Staatskapelle unter *Praetorius* brachte eine gefällige »Lustspielouvertüre« von *Gustav Lewin* (Weimar). Die große Kunst *Georg Kulenkampffs* wußte die barocken Schönheiten in Szymanowskys Opus 35 und Rudi Stephans Musik für Geige und Orchester in hellstes Licht zu stellen. Die *Gesellschaft der Musikfreunde* schloß ihre verdienstlichen Veranstaltungen dieses Jahres mit der bezwingenden Persönlichkeitskunst eines *Edwin Fischer*. Eigenes gaben *Helga Thorn* und *Oskar Besenfelder* mit ihrem »Ostersingen« alter deutscher Volkslieder in der Stadtkirche. *Otto Reuter*

WÜRZBURG: Auch in diesem Jahr lag die Gesamtleitung des 5. *Mozart-Festes* in den Händen von *Hermann Zilcher*. Neben der »Nachtmusik« hörte man die Ouvertüre zur »Zauberflöte«, den »Isis-Chor«, das festlichfrohe, von H. Zilcher gesetzte »Bundeslied« für gemischten Chor. Vom Schloßbalkon sang *Else A. Holzer* Lieder mit Spinettbegleitung (Pfisterspinett vom Jahre 1802). Der Höhepunkt dieser Parkveranstaltung war die sehr geeignete Bläserserenade in Es-dur für Doppelbesetzung. Die Kammermusikabende im Kaisersaal der Residenz brachten durch das *Schiering-Quartett* die Streichquartette in A-, B- und C-dur. Ein Bravourstück musikalischen Könnens war das Klavierquartett in Es-dur unter Führung von *Zilcher-Schiering*. Im Mittelpunkt des ersten Konzertabends stand *Adolf Busch*: Violinkonzert in A-dur. Die Sängerinnen *Else A. Holzer* (Wiesbaden) und *Margret Kiesekamp* (München) haben in den Saalkonzerten den Anforderungen eines Mozart-Festes, das mit *hohem* Maßstab gemessen sein will, nicht genügt. Dafür war es ein Genuß, Herm. Zilcher als Dirigent (Sinfonie in C-dur und g-moll) und Mozart-Pianist erleben zu können. *Wolfgang A. Salm*

ZÜRICH: Die ersten Monate dieses Jahres waren ausnehmend reich an Neuheiten. Die Werke, die zum erstenmal vor das Züricher Publikum kamen, können daher, soweit sie anderwärts schon aufgeführt wurden, nur kurz erwähnt werden. Auf orchestralem Gebiete kamen *Mahler* mit dem Adagio aus der 10. Sinfonie, *Schönberg* mit fünf Orchesterstücken und mit dem »Lied der Waldtaube« aus den »Gurreliedern«, *Debussy* mit den »Trois Ballades de François Villon« und die beiden Schweizer *Arthur Honegger* mit dem »Chant de joie« und *Robert Blum* mit der am Berner Tonkünstlerfest 1925 uraufgeführten Suite aus der Oper »Amarapura« zu Wort. *Křenek* (Streichquartett op. 20), *Ernst Toch* (Streichquartett op. 28) und *Kaminski* (Streichquintett fis-moll) eröffneten kammermusikalisches Neuland, und an großen Chorwerken sind *Hermann Suters*, des am 22. Juni allzu früh verstorbenen Basler Komponisten, Sonnengesang »Le Laudi di San Francesco d'Assisi« und das »Weihnachtsoratorium« des Oltener Komponisten *Ernst Kunz* als bedeutsame Bereicherung im schweizerischen Musikschaffen zum erstenmal in Zürich eingezogen. Auch die konzertmäßige Aufführung von *Purcells* Oper »Äneas und Dido«, sowie die erste ungekürzte, in zwei Teile getrennte Wiedergabe von Bachs »Matthäus-Passion« verdienen Erwähnung.

Festzuhalten ist aber vor allem die *Uraufführung* der 4. Sinfonie in E-dur von *Fritz Brun*, dem Berner Tonkünstler und Kapellmeister, unter des Komponisten eigener Leitung. In seiner zweisätzigen Anlage ist das Werk ein Novum. In seiner geistigen Haltung hingegen, in seiner Sehnsucht nach sonniger Schönheit und Verklärung etwa in romantischem Sinn, freilich ausgedrückt in einer modern-glanzvollen Orchestersprache, mutet dieses weitgegesponnene, in seiner empfindungswahren Beschaulichkeit gelegentlich durch schärfere Akzente bewegte Werk, dem etwas straffere Konzentration in der gedanklichen Entwicklung nicht geschadet hätte, an wie ein lächelndes Eiland inmitten der entfesselten Stürme polytonaler und atonaler Zuckungen in der jüngsten Entwicklung der Tonkunst. *Ernst Tobler*

NEUE OPERN

Ottorino Respighi hat eine neue Oper vollendet, der Gerhart Hauptmanns »Versunkene Glocke« als Text zugrunde liegt. Die Dichtung ist von *Claudio Guastalla* auf vier kurze Akte zusammengezogen worden. Das Werk wurde vom *Hamburger Stadttheater* zur *Uraufführung* erworben.

OPERNSPIELPLAN

AACHEN: Der Spielplanentwurf des *Stadttheaters* sieht für die Spielzeit 1926/27 an Erstaufführungen u. a. vor: Dittersdorf »Doktor und Apotheker«; Weber »Abu Hassan«; Lortzing »Die Opernprobe«; Marschner »Der Vampyr« (Bearbeitung von Pfitzner); Goetz »Der Widerspenstigen Zähmung«; Richard Strauß »Das Intermezzo«; Siegfried Wagner »Hütchen ist an allem schuld«; Pfitzner »Palestrina«; Hindemith »Cardillac«; Méhul »Joseph in Ägypten«; Smetana »Der Kuß«.

KARLSRUHE: Das *Badische Landestheater* hat für 1926/27 folgende *Uraufführungen* in Aussicht genommen: Bernhard Schuster »Der Jungbrunnen« (schon für die Spielzeit 1925/26 erworben, aber wegen Unzulänglichkeit des Materials verschoben), Monteverdi-Orff »Orfeo« (Neubearbeitung für Karlsruhe), Hugo Röhr »Cœur Dame«, Julius Weismanns »Regina del Lago« und des Karlsruher Komponisten Arthur Kusterer neueste Oper. — An Novitäten sind weiterhin vorgesehen: Julius Bittner »Der Musikant«, Busonis »Dr. Faust«, Dvořáks »Russalka«, Hindemiths »Cardillac« und Prokofieffs »Die Liebe zu den drei Orangen«.

KASSEL: Das *Staatstheater* bereitet für die kommende Spielzeit die *Uraufführung* von *Ernst Křeneks* »Orpheus und Eurydike« vor. An Erstaufführungen sind geplant: Debussy »Pelleas und Melisande«; Schreker »Die Gezeichneten«; Janáček »Jenufa«.

KÖLN: Die Oper hat zu *Uraufführungen* erworben: »Judith« von Arthur Honegger; »Ol-Ol« von Alexander Tscherepnin; »Der wunderbare Mandarin« von Béla Bartók und das Ballett »Der Narr« von Serge Prokofieff. Als *deutsche* Uraufführung wird Manuel de Fallas »Meister Pedros Puppenspiel« gebracht und an Erstaufführungen: Hindemiths »Cardillac«, Puccinis »Turandot«, Braunfels »Don Gil«, von Verdi in der Werfelschen Bearbeitung »Die Macht des Schicksals« und Strawinskijs »Geschichte vom Soldaten«.

KREFELD: Das *Stadttheater* nahm zur alleinigen *Uraufführung* in der bevorstehenden Spielzeit *Gustav Kneips* Oper »Heliodor« an, deren Text von *F. Walter Ilges* stammt.

LEIPZIG: *Max Ettingers* Oper »Clavigo« wird Anfang der Saison im *Neuen Theater* unter Gustav Brecher ihre *Uraufführung* erleben.

MÜNCHEN: Der Arbeitsplan der *Bayerischen Staatsoper* sieht für die Spielzeit 1926/27 an Erstaufführungen folgende Werke vor: »Cardillac« von Paul Hindemith, »Eine Stunde Spanien« von Maurice Ravel, »Die Nachtigall« von Igor Strawinskij, »Die Lästerschule« von Paul v. Klenau, »Cœur-Dame« von Hugo Röhr, »Das Wunder der Heliane« von Erich Wolfgang Korngold, »Das Himmelskleid« von Ermanno Wolf-Ferrari und »Die Macht des Schicksals« von Verdi.

STUTTGART: Aus dem Programm des *Württembergischen Landestheaters. Uraufführungen*: Händel »Ariodante« in neuer Übersetzung von Anton Rudolph; Rudolf Peterka »Hossana«. Erstaufführungen: Verdi »Die Macht des Schicksals« in textlicher Neubearbeitung von Franz Werfel; Strauß »Ariadne auf Naxos«; Busoni »Dr. Faust«; Puccini »Gianni Schicchi«; Hindemith »Cardillac«.

KONZERTE

BOCHUM: Im Konzertjahr 1926/27 werden durch das Städtische Orchester und den Städtischen Musikverein unter Leitung von *Leopold Reichwein* acht Sinfonie- und zwei Chorkonzerte veranstaltet. Zur Aufführung gelangen u. a. Bruckners 3., 4. und 8. Sinfonie; N. Mjaskowskijs Sinfonie Nr. 6; Arthur Honeggers »König David«; Jón Leifs Sinfonische Trilogie.

COBURG: Das Programm der für 1926/27 geplanten Konzerte der *Landestheaterkapelle* unter *Albert Bing* enthält u. a. folgende Werke: Reger: Vaterländische Ouvertüre; Hiller-Variationen und An die Hoffnung; Kaminski: Concerto grosso; Weill: Quod libet; Mahler: Lied von der Erde; Casella: Pupazzetti; Busoni: Brautwahl-Suite; Rigel: Sinfonie D-dur; Ansorge: Klavierkonzert; Prokofieff: Klavierkonzert Nr. 2; van Goudœver: Suite für Violoncello und Orchester.

GERA: Die *Reußische Kapelle* veranstaltet im Rahmen seiner nächstwinterlichen Sinfoniekonzerte unter *Heinrich Laber* folgenden Novitätenabend: *Karol Szymanowski*: Konzertouvertüre (Erstaufführung); *Hem-*

mann: Drei Orchester-Gesänge (Uraufführung); *Hermann Ambrosius:* Klavierkonzert (Uraufführung); *Ezio Carabella:* Andante mit Variationen (Deutsche Uraufführung); *Verdi:* Ballettmusik aus »Otello« (Deutsche Uraufführung).

GÖTTINGEN: Die *Händel-Festspiele*, die nach dem Fortgang von Oskar Hagen von der Göttinger Händel-Spielgemeinde getragen werden und die diesmal unter der künstlerischen Gesamtleitung von *Hanns Niedecken-Gebhard* und *Rudolf Schulz-Dornburg* standen, brachten die *deutsche Uraufführung* der Oper »Ezio«. Übersetzung und Einrichtung des Werkes hat *Franz Notholt* besorgt. Die Perlenkette der Arien war reichlich lang, zumal die Oper in den Rezitativen allzu stark gekürzt und zusammengedrängt war. Auch diese neue Ausgrabung war reizvoll, wenn das Werk auch nicht als Ganzes mit den früher aufgeführten in Wettbewerb treten kann. Eine vortreffliche Wiedergabe fand ferner »*Otto und Teophano*«, das schon im ersten Spieljahr aufgeführt worden war. Neben *Wilhelm Guttmann* zeichneten sich *Franz Notholt, Willi Wissiak, Bruno Bergmann* und die Damen *Maria Pos-Carloforti, Eleonore Schloßhauer-Reynolds* und *Tiny Debüser aus.* Auch *V. E. Wolff* am Cembalo und die Münsterische Tanzgruppe von *Kurt Joos* sind zu nennen.

HOMBURG v. d. Höhe: Die diesjährigen »*Internationalen Musiktage*« der Kurdirektion unter Leitung von *Julius Maurer* brachten in den Tagen vom 4. bis 6. August eine Auslese meist neuer holländischer Musik: u. a. Werke von *W. Pijper* und *G. van Brucken-Fock, J. Ingenhoven, E. Enthoven, Dirk Schäfer* und *Sigtenhorst Meijer*.

KARLSRUHE: Der Violinvirtuose *Karl Brückner* plant für den nächsten Winter die Aufführung sämtlicher Sonaten für Violine solo und Violine mit Cembalo von *Joh. Seb. Bach*, als zweiten Zyklus sämtliche Werke von *Paganini*, darunter die fast gänzlich vergessenen Sonaten für Violine und Gitarre (op. 2 und 3), sowie neu herausgebene, als auch unveröffentlichte Werke aus Paganinis Nachlaß.

LEIPZIG: *Hermann Grabners* Weihnachtsoratorium ist nach seinen bisherigen Aufführungen in Elberfeld, Heidelberg und Münster für das erste Chorkonzert am 11. November im *Gewandhaus* unter Leitung von *Karl Straube* zur Aufführung angenommen. — Das Klarinettenquintett von *Franz v. Hoesslin* gelangt am 23. November 1926 durch das *Gewandhaus-Quartett* zur *Uraufführung*.

NÜRNBERG: *Walther Körner*, Organist der St. Lorenzkirche, gab jüngst einen *Heinrich Kaminski*-Abend (zum 40. Geburtstag des Komponisten): Choralsonate und Tokkata für Orgel; Canzona für Violine und Orgel *(Anita Portner)*; Brautlied für Sopran und Orgel *(Betty Häffner)*; sieben Choräle und der 130. Psalm für vierstimmigen Chor a cappella (*Bach-Chor* der St. Lorenzkirche).

* * *

Der in Japan wirkende Dirigent *Josef Laska* berichtete kürzlich in einem Brief aus *Takarazuka* der »Musik«: »Das Orchester, das im Februar 1924 sein erstes Konzert gab, zählt heute 62 Mitglieder (alles Japaner). Von Januar bis Juni gab ich acht Sinfoniekonzerte. [Die mitgesandten reichhaltigen und vielseitigen Programme weisen fast ausschließlich europäische Musik, klassische und moderne, auf.] Hervorheben möchte ich die *Uraufführung* des Kammerliedes »Weihnachtsstern« von *Georg Jokl* und die Aufführung von Hindemiths »Die junge Magd«. Eine *Weber-Feier* (100. Todestag) gestaltete sich zu einem großen Ereignis; ungefähr 2000 Besucher hörten die Klänge unseres großen Meisters. — In *Kobe* rief ich einen Musikverein ins Leben, der bereits vier Kammerkonzerte gab. Im Verein erziehe ich zwei Kinder-, ein Streichorchester und einen gemischten Chor. — Japan ist durch eine Bundesgruppe an den Welt-Musik- und Sängerbund (Zentrale Wien) angeschlossen. Ich habe die Ehre, Gründer dieser Landesgruppe und Bundesrat für Japan zu sein.«

TAGESCHRONIK

Das 14. Deutsche Bach-Fest der Neuen Bach-Gesellschaft wird zur Erinnerung an das vor 25 Jahren in Berlin veranstaltete erste Deutsche Bach-Fest in der Zeit vom *30. September bis 3. Oktober in Berlin* stattfinden. Die künstlerische Leitung des Festes liegt in den Händen der Herren Professor Dr. *Georg Schumann*, Professor *Siegfried Ochs* und Professor *Karl Thiel.* Die Chöre werden die Berliner Singakademie, der Chor der Hochschule für Musik und der Madrigalchor der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin stellen, den Orchesterteil führt das Philharmonische Orchester Berlin aus. Die Veranstaltung wird sich auf fünf Chorkonzerte, zwei Kammermusikveranstaltungen und ein Orchesterkonzert erstrecken. Festgottesdienst

und Bach-Vesper sowie gesellschaftliche Veranstaltungen werden das Ganze umrahmen. Auskünfte erteilt die Geschäftsstelle der Neuen Bach-Gesellschaft (Leipzig, Nürnberger Straße 36).

Die *Internationale Gesellschaft für neue Musik, Sektion Deutschland*, hat in ihrer diesjährigen Generalversammlung ihren neuen Vorstand gewählt. Den Vorsitz führen die Herren *Wilhelm Furtwängler* und Professor *Hermann Springer*, *Heinz Tiessen* ist Obmann des Musikausschusses, *Max Butting* erster Schriftführer. *Philipp Jarnach* wurde auf der Delegiertenversammlung in Zürich zum Mitglied der internationalen Jury gewählt. — Das Musikfest der Internationalen Gesellschaft für neue Musik findet im nächsten Jahre zum erstenmal auf deutschem Boden in *Frankfurt am Main* statt. *Einsendungen* von Kompositionen sind *bis zum 15. September dieses Jahres* an die Geschäftsstelle, Berlin W 30, Bayrischer Platz 13/14, zu richten.

Das *Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin W 35, Potsdamer Straße 120*, und das *Hessische Landesamt für das Bildungswesen* veranstalten die *5. Reichsschulmusikwoche vom 11. bis 16. Oktober 1926 in Darmstadt.* Neben Referaten bedeutender Schulmänner und Musikpädagogen über den Musikunterricht in der Volksschule wird auch das Verhältnis des Musiklehrers zum Chorgesangwesen und zur Kirchenmusik behandelt.

Der kommende Winter 1926/27 wird für *Halle* zwei große musikalische Veranstaltungen bringen. In der Zeit vom *7. bis 11. Oktober* findet dort die *Hauptversammlung des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer* statt. — Im Frühjahr 1927 folgt dann zur Erinnerung an Beethovens 100. Todestag das *Beethoven-Fest der Stadt Halle*, zu dem sich Universität, Stadttheater, Robert-Franz-Singakademie und Lehrergesangverein zusammenschließen.

Der *diesjährige Tag für Denkmalspflege und Heimatschutz*, der vom *20. bis 22. September in Breslau* stattfindet, bringt in seiner Eröffnungssitzung in der Aula Leopoldina der dortigen Universität als Hauptverhandlungsgegenstand zum erstenmal auch einen musikalischen und musikgeschichtlichen: »*Die Orgel als Kunstdenkmal*«, wobei *L. Burgemeister* (Breslau) über den »Orgelprospekt, seine Einfügung in den Kirchenraum und seine Erhaltung«, und *W. Gurlitt* (Freiburg i. Br.) über den »musikalischen Denkmalwert der alten Musikinstrumente, insbesondere der Orgeln« berichten wird. Auch eine Vorführung der großen Orgel der Breslauer Jahrhunderthalle ist vorgesehen.

Auf Einladung der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft und der Gesellschaft für Volkskunde sprach *Wilhelm Heinitz* vom Phonetischen Laboratorium der Universität Hamburg in *Basel* über »Musikalisches Fremdgut in Afrika«. Eine lebhafte Diskussion sowie die sehr günstige Aufnahme seitens der Presse zeigten, daß auch in der Schweiz die neuerdings in Deutschland stark geförderten Probleme der *vergleichenden Musikwissenschaft* wegen ihrer völkerpsychologischen Bedeutung große Aufmerksamkeit erregen.

Der *Deutsche Sängerbund* hat beschlossen, in *Nürnberg jedes zweite Jahr eine Sängerwoche zu veranstalten.* Diese Sängerwoche erstrebt als künstlerisches Ziel in erster Linie, dazu beizutragen, den deutschen Tonsetzern auf dem Gebiete der Männerchorkomposition neue Anregungen zum Schaffen zu geben und dadurch eine Veredelung und Hebung der deutschen Männerchorliteratur zu bewirken. Der Deutsche Sängerbund erläßt an alle deutschen Tonsetzer und auch an die Komponisten aus anderen deutschen Sprachgebieten (Tschechoslowakei, Schweiz usw.) den Aufruf, Werke für begleiteten oder unbegleiteten Männerchor ohne Bindung an Umfang und Gattung, deren Wert einer solchen Veranstaltung entspricht und die der Öffentlichkeit noch nicht oder nur wenig bekannt sind, *der Verwaltung des deutschen Sängermuseums Nürnberg, Katharinenbau* zu übermitteln. Die erste Nürnberger Sängerwoche findet im Sommer 1927 statt. Die Partituren zu den Werken müssen bis *1. Oktober 1926* bei der genannten Verwaltung eingereicht werden.

Aus Anlaß von Bruckners 30. Todestag hat sich in München eine *Deutsche Bruckner-Gemeinde zur Pflege geistlicher Musik e. V.* gebildet, deren Vorsitz *Fr. Rein* (München) führt. Sie erstrebt die Weiterführung der guten Tradition auf dem Gebiete der ernsten, insbesondere geistlichen Musik im Sinne und Geiste Bruckners. Die Gemeinde besitzt ein eigenes Veröffentlichungsblatt in der Musikzeitschrift »Organon« (Herold-Verlag G.m.b.H., München, Augustenstr. 16).

* * *

Der sächsische Landtag hat kürzlich die Erwerbung der *Instrumentensammlung des Musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer* für das Musikwissenschaftliche Institut der Uni-

versität *Leipzig* genehmigt. Damit ist diese kostbare Sammlung vor der Zersplitterung und Abwanderung ins Ausland bewahrt worden. Sie wird in Leipzig durch ihre einzigartige Verbindung mit der Universität in stärkerem Maße als es bisher der Fall sein konnte, der Forschung und damit der Kunst selbst zugänglich gemacht werden; vor allem gelten die Arbeiten des Musikwissenschaftlichen Instituts den stilkundlichen Problemen der historischen Klangwelt, die bisher noch nicht auf der nötigen breiten Grundlage hat untersucht werden können. Die Kaufsumme beträgt 800 000 Mark. Davon stiftete der Inhaber des Verlagshauses C. F. Peters, Geh. Kommerzienrat Henri Hinrichsen in Leipzig, den erheblichen Anteil von 200 000 Mark. Für die beträchtlichen Transportkosten haben sich die Herren Geh. Hofrat Edgar Herfurth und Konsul Paul Herfurth in Leipzig aufzukommen bereit erklärt. Die Stadt Leipzig, die an dem Ankauf selbst nicht beteiligt ist, stellt die Räume für die Sammlung in dem Nordflügel des neuerbauten Grassi-Museums, in dem zugleich das Musikwissenschaftliche Institut der Universität untergebracht wird, kostenlos zur Verfügung. Die Sammlung wird dem Institut als instrumentenkundliche Abteilung angegliedert. Es ist damit zu rechnen, daß sie im Laufe des Jahres 1927 dem öffentlichen Besuch zugänglich gemacht werden kann.

Im *Rheinland* sollen die verklingenden Schätze an Volksliedern in einem *Volkslieder-Archiv* gesammelt werden, das den Forschenden zu Diensten steht und durch Veröffentlichungen auf den Liederschatz des Volkes veredelnd einwirken soll. Da die Sammlungen der rheinischen Volkslieder durch den Krieg und seine Nachwirkungen unterbrochen wurden, so wird jetzt ein Aufruf erlassen, der sich an alle Heimatfreunde und Liederkundigen wendet. »Wenn jeder Ort bloß ein Lied übermittelte, so wäre schon ein beachtenswerter Grundstock geschaffen«, heißt es da. »Jedes aus früheren Zeiten stammende Lied, das noch im Gedächtnis des Volkes haftet und auswendig gesungen wird, jedes Reigenlied der Mädchen, jedes Kinderlied ist der Aufzeichnung wert. Text und Melodie sind anzugeben. Im Besitz mancher älteren Leute befinden sich auch noch geschriebene Liederhefte, die man zur Abschrift leihweise überlassen möge.« Das Volkslieder-Archiv ist dem Institut für geschichtliche Landeskunde der Rheinlande in Bonn angegliedert und wird von der Geschäftsstelle des rheinischen Wörterbuches verwaltet.

Den Bemühungen der Leitung der Dresdener Städtischen Bücherei, sowie den Nachforschungen von Professor Wilhelm Altmann in Berlin ist es gelungen, als *Autor der altertümlichen und anonymen, aus dem Jahre 1826 stammenden Weber-Biographie*, die dieser Tage der Bücherei in Dresden von Therese Sewell zur Verfügung gestellt worden war, *Karl Friedrich Rungenhagen* zu ermitteln, der von 1778 bis 1851 lebte und 1833 Zelters Nachfolger in der Leitung der Berliner Singakademie geworden war, einer der besten Musiktheoretiker jener Zeit gewesen ist, sich überdies durch zahllose kompositorische Werke einen Namen gemacht hat.

Warschau erhält ein *Chopin-Denkmal.* Die von *Waclaw Szymanoski* entworfene Bronzestatue wird in Paris hergestellt.

Der Leichnam *Leoncavallos* wird demnächst nach seiner Vaterstadt *Livorno* überführt. Die Familie Leoncavallos hat auf dem dortigen Friedhof ein Grundstück zur Errichtung eines Denkmals für den Verstorbenen erworben.

Durch die Bemühungen Professor *K. A. Psachos* in Athen ist in Deutschland eine *neue Orgel für byzantinische Kirchenmusik* entstanden, die berufen erscheint, in der Musik des griechisch-orthodoxen Gottesdienstes eine neue Epoche heraufzuführen. Eva Sikelianos, die Gattin des griechischen Dichters Angelos Sikelianos, hat die erforderlichen bedeutenden Mittel zur Verfügung gestellt; dann ist nach Psachos' Angaben bei Steinmeyer in Oettingen die Orgel gebaut worden. Der erste Vortrag vor geladenen Gästen in Oettingen hinterließ einen tiefen Eindruck. Die Orgel wurde nach Athen gebracht, um vor den berufensten Hörern gespielt zu werden.

Das Musikkomitee an der *Philadelphia-Jahrhundertausstellung*, an dessen Spitze *Robert J. Tilly* steht, hat ein Preisausschreiben erlassen, das *allen Musikern der Welt* offen steht. An Preisen sind ausgesetzt: ein Opernpreis von 3000 Dollar, ein Sinfoniepreis in Höhe von 2000 Dollar; ferner wird preisgekrönt ein Choral mit 2000 Dollar, ein Ballett mit 2000 Dollar und eine a cappella-Chor-Suite mit 500 Dollar. Die Einsendungen müssen in Händen des Komitees *Anfang Oktober 1926* sein.

Eine französische Filmgesellschaft bereitet für die nächste Saison die *Verfilmung des »Fidelio«* vor.

* * *

Arnold Schönberg hat zum 70. Geburtstag Bernard Shaws einen *Gratulationskanon* komponiert.

Der in der musikalischen Welt hochgeschätzte Musikverleger, Inhaber der Schlesingerschen Buch- und Musikalienhandlung in Berlin-Lichterfelde, *Robert Lienau*, feierte am 27. Juli seinen *60. Geburtstag*. Er gilt als einer der Verdientesten und Erfahrensten seiner Berufsgenossen.

Der Geiger Professor *Willy Nicking*, Kammervirtuos a. D. an der Staatsoper, feierte am 8. Juli seinen *70. Geburtstag* und zugleich das *50jährige Künstlerjubiläum*. Nicking, ein Schüler Joachims, wirkte 25 Jahre als Lehrer am Sternschen Konservatorium Berlin.

Pietro Mascagni wurde zum *Ehrendoktor* der Universität in *Budapest* ernannt.

Eberhard Schwickerath, Professor der Staatl. Akademie der Tonkunst in München, wurde durch die Verleihung des Titels *Geheimer Regierungsrat* ausgezeichnet.

Als Nachfolger von Kes ist *Erich Böhlke* (Rudolstadt) zum musikalischen Leiter des *Koblenzer Musikinstituts* gewählt worden. Gleichzeitig übernimmt er die musikalische Leitung des *Stadttheaters*.

Hans Esdras Mutzenbecher wurde als *Oberspielleiter* an das Hessische Landestheater in *Darmstadt* und an Stelle des nach Mannheim engagierten Erich Orthmann der bisherige erste Kapellmeister *Hugo Balzer* als *Opernleiter* für das städtische Theater in *Düsseldorf* berufen.

Zu *ersten Kapellmeistern* wurden verpflichtet: *Kurt Overhoff* nach Münster i. W.; *Hermann Henrich* an das Stadttheater Magdeburg.

Henry Marteau hat einen Ruf an das *Leipziger Konservatorium der Musik* angenommen.

Heinrich Johannsen hat nach 28jähriger Tätigkeit sein Amt als Dirigent des Kieler Lehrer-Gesangvereins niedergelegt.

AUS DEM VERLAG

Max Friedlaender, der Vorsitzende der *Deutschen Brahms-Gesellschaft*, läßt in deren Auftrage und Verlage *Neue Volkslieder von Brahms*, 32 Bearbeitungen nach der Handschrift, erscheinen, die sich früher im Besitze Clara Schumanns, jetzt in der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin befinden. Neun Bearbeitungen davon waren bisher noch unveröffentlicht; sie heißen: »Die Maid, sie wollt' nen Buhlen west«, »Auf, gebet uns das Pfingstei«, »Die heilige Elisabeth«, »Gegrüßet, Maria, du Mutter der Gnaden«, »Ich stund an einem Morgen«, »Ach, Elselein liebes Elselein mein«, »In der finsteren Mitternacht« (zwei Bearbeitungen) und »Wir stehen hier zur Schlacht bereit«.

Breitkopf & Härtel, Berlin, das Zweiggeschäft des Leipziger Musikverlages, ist aus den seit 20 Jahren innegehabten Räumen, Potsdamer Straße 21, in neue Räume des Nachbarhauses, Potsdamer Straße 21a, übergesiedelt, wo es neben dem vollständigen Lager des Leipziger Verlags auch einen umfänglichen Stock alles Wichtigen der Weltliteratur in der Musik unterhält.

Im Verlag des Bibliographischen Instituts in Leipzig ist der *vierte Band* der siebenten Auflage von *Meyers Lexikon* in 12 Bänden erschienen. Er reicht von »Engobe« bis »Germanität« und bietet wie die ersten drei Bände eine Fülle von Wissenswertem, auch auf dem Gebiet der Kunst.

TODESNACHRICHTEN

MÜNCHEN: Um die zweite Morgenstunde des 21. Juli ist der *Karlsruher* Opernleiter, Generalmusikdirektor *Ferdinand Wagner* im blühenden Alter von 28 Jahren nach einer Blinddarmoperation gestorben. Infolge Herzschwäche, wie der Bericht weiter mitteilte. Wer diesen impulsivsten aller Orchesterführer auch nur einmal dirigieren gesehen hat, der begreift, daß er auf so tragische Weise enden mußte: Er hat sein Herz rücksichtslos seiner Kunst geopfert, er überließ es ohne Dämmung dem brausenden Sturm seiner Seele, und als es ein einziges Mal dem Körper dienen sollte, versagte die Muskelkraft.

In Karlsruhe wirkte die Nachricht von seinem unerwarteten Hinscheiden erschütternd und grausenvoll. Nur ein Jahr hat Ferdinand Wagner in Karlsruhe wirken dürfen, an einer Kunststätte, die ihn zu den ersten unter seinesgleichen emporhob. Er war eine echte Musikantennatur, funkelnd, vulkanisch strömend, urtriebhaft. Er beherrschte die Partituren virtuos, es gab keine Schwierigkeiten für ihn. Seine hypnotisierende Gestik zwang dem Orchester und den Sängern das Letzte ab, sie wurden gewissermaßen ein Teil von ihm selbst, er war in allem lebendig. Diese ungestüme Besessenheit peitschte auf, spritzte Blut und Tempo auch in die einfachste Spieloper. Er hatte eine starke dämonische Ader, die er aber noch nicht genügend ausnützte. Sein überschäumendes Temperament unterband sie oft. Die nächsten zwei, drei Jahre hätten sicherlich die Ausgeglichenheit gebracht und die künstlerische Persönlichkeit Ferdinand Wagners

voll ausreifen lassen. Gestaltungskraft und Fleiß waren enorm. Er hat in seinen Spielplan keine Oper übernommen, wie sie von früher her stand, jede erfuhr eine gewissenhafte und sorgfältige Neueinstudierung. Auch dieser stolze Ehrgeiz stellte Riesenansprüche an Körper und Geist. In den letzten Wochen seiner Tätigkeit war er mit einer geradezu idealen »Tannhäuser«-Aufführung hervorgetreten, die die Karlsruher Theaterfreunde nebst den glänzend dargebotenen Spielopern nie vergessen werden. Zehn Tage vor seinem Tode brachten ihm die »Meistersinger« noch einen starken Erfolg, über den er sich kindlich freute. Am andern Morgen flog er nach Garmisch in die Ferien, die er so heiß herbeigesehnt hatte und die ihm Erholung vom aufopferungsvollen Schaffen bringen sollten. Kaum eine Woche später war er tot. Rasch, glühend, schicksalhaft war sein Stern am Kunsthimmel aufgegangen und ebenso sank er hinab. Mit ihm hat die deutsche Orchesterwelt einen ihrer besten, frischesten und genialsten Dirigentenbegabungen eingebüßt. *Anton Rudolph*

ROM: Der Orgelspieler und Komponist *Antonio Traversi* starb im Alter von 34 Jahren. Er wirkte im Augusteoorchester und als Kirchenorganist. Von seinen Werken hatte am meisten Erfolg das Oratorium Risurrezione di Lazzaro (1914).

WIEN: Kammersänger *Gerhard Stehmann* von der *Wiener Staatsoper* verschied im Alter von 60 Jahren. Stehmann, ein geborener Leipziger, trat 1899 in die Wiener Oper ein.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet nach Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54, Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 9, Link-Straße 16, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Aubert, Louis: Dryade. Tableau music. Kl. Part. Durand, Paris.
Farrar, Ernest: Three spiritual Studies f. String Orch. Stainer & Bell, London.
Fauchet, Paul: Symphonie p. orch. d'harmonie. Evette & Schaeffer, Paris.
Helfritz, Hans (Berlin): Der Götze. Tanzdichtung von Hellmuth C. H. R. Wolff; Sinfon. Präludium (9stufige Tonleiter) noch ungedruckt.
Ravel, Maurice: Pavane pour une infante défunte. Kl. Part. Eschig, Paris.
Raynal, Adrien: Danaé, légende symphonique. Evette & Schaeffer, Paris.

b) Kammermusik

Bush, Alan: String Quartet (a). Stainer & Bell, London.
Davico, V.: Sonatina rustica p. Piano et Viol. Rouart, Lerolle & Cie., Paris.
Dupuis, Albert: Variations sur un thème populaire p. Cor et Piano. Leduc, Paris.
Goossens, Eugène: op. 35 Phantasy Sextet f. Strings. Chester, London.
Helfritz, Hans (Berlin): Suite f. Streichquart. (atonal) noch ungedruckt.
Ollone, Max d': Andante et Allegro en style ancien p. Flûte et Piano. Heugel, Paris.
Schwaab, Maurice: Rondo p. Piano à 4 ms. Durand, Paris.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Auric, Georges: La pastorale p. Piano. Heugel, Paris.
Bachelet, Alfred: Scémo. Fragments symphoniques, transcr. p. Piano à 4 ms p. Gust. Samazeuilh. Eschig, Paris.
Callias, H. de: Danseuses Cambodgiennes; Impressions de Hollande p. Piano. Heugel, Paris.
Farjeon, Harry: Six Preludes f. Pfte. Paxton & Cie., London.
Helfritz, Hans (Berlin): Konzert f. Vcell. (aton.) noch ungedruckt.
La Casinière, Y. de: Sonate (h) p. Piano. Rouart, Lerolle et Cie., Paris.
Maleingreau, P. de: Symphonie de l'agneau mystique p. Orgue. Leduc, Paris.
Norén, Helmar: (Limhamn, Schweden): Fantasia (a) f. Pfte. noch ungedruckt.
Philipp, J.: L'école moderne du Piano de Bizet à Maurice Ravel. Durand, Paris.
Poulenc, F.: Napoli p. Piano. Rouart, Lerolle et Cie., Paris.
Salabert, Francis: Fantaisie nocturne p. Cornet et Orch. Salabert, Paris.

Satie, E.: Sports et divertissements p. Piano. Rouart, Lerolle & Cie., Paris.

Zieritz, Grete v.: Präludium und Fuge (c) f. Klav. Ries & Erler, Berlin.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Ducasse, Roger: Orphée. Mimodrame lyrique en 3 acts. Durand, Paris.

Gluck: La rencontre imprévue ou les Pélerines de La Mecque. Opéra com. (J. B.Weckerlin); L'ivrogne corrigé ou le mariage du diable. Opéra com. (V. d'Indy). Piano et chant. Legouix, Paris.

Hernried, Robert (Berlin-Steglitz): Francesca da Rimini in 3 Akten, Dichtung v. George Dellavoss (Marie Baum) noch ungedruckt.

Pereira, Elpidio: L'éternelle présence. Nocturne en 1 acte de André Dumas. Hayet, Paris.

b) Sonstige Gesangsmusik

Auberval, Guy d': Mélodies p. Chant et Piano. Hayet, Paris.

Bedford, Herbert: Night Piece. The Shepherd f. Contralto or Mezzo, Flute, Oboe and Pfte. Stainer & Bell, London.

Cryes of old London, arranged f. Voice and Pfte. by Vincent Thomas. Goodwin & Tabb, London.

Delaunay, Marcel: Trois Historiettes, poèmes de J. Moréas, p. Chant et Piano. Heugel. Paris.

Delvincourt, Claude: La source, chœur ou quatuor vocal à 4 voix de femmes. Legouix, Paris.

Forthuny, Pascal: Hymne spirite p. une voix et Piano. Hayet, Paris.

Gerardy, J. et Delsaux: La légende de Quasimodo p. une voix et Piano. Hayet, Paris.

Grunberg, Léon: Rouets et Berceaux. Adaptation musicale av. accomp. de Viol. et Piano, poème de L. Payen. Heugel, Paris.

Hernried, Robert (Berlin-Steglitz): An den Mond (Brentano) f. Männerchor, Tenorsolo u. Orch.; Zwiegespräch f. Sopr.- u. Alt-Solo, Frauenchor m. 2 Fl., 2 Viol. u. Br.; Orchesterlieder noch ungedruckt.

Ibert, Jacques: Deux stèles orientées de V. Segalen p. une voix et Piano. Heugel, Paris.

Rose, Alfred: Les Oberliques. Cantate p. 3 voix de femmes a cappella. Le magasin musical, Paris.

III. BÜCHER

Abert, Hermann: Grundprobleme der Operngeschichte. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Bekker, Paul: Materiale Grundlagen der Musik. Univers.-Edition, Wien.

Festbuch für die Weber-Feier in Eutin, hrsg. v.Genz. Struwe, Eutin.

Fuhr, Karl: Die akustischen Rätsel der Geige. Die endgültige Lösung des Geigenproblems. Merseburger, Leipzig.

Jeannien, Dom J.: Etudes sur le rhythme Grégorien. Gloppe, Lyon.

Junk, Victor: Die Bedeutung der Schlußkadenz im Musikdrama. Doblinger, Wien.

Kickton, Erika: Was wissen wir über Musik? Eine Einführung in die Musikwissenschaft. Merseburger, Leipzig.

Kirsch, Ernst: Von der Persönlichkeit und dem Stil des schlesischen Zisterzienser Komponisten Johannes Nucius (c. 1556—1620). Preuß & Jünger, Breslau.

Kleefeld, Wilhelm: Carl Maria v. Weber. Velhagen & Klasing, Bielefeld.

Kries, Johannes v.: Wer ist musikalisch? Gedanken zur Psychologie der Tonkunst. Springer, Berlin.

Landé, Frz.: Vom Volkslied bis zur Atonalmusik. Grundriß einer Theorie der lebendigen Musik. Merseburger, Leipzig.

Lenzewski, Gustav (sen.): Die Hohenzollern in der Musikgeschichte des 18. Jahrh. Vieweg, Berlin.

Musikerblatt Deutsches. Unabhängige Zeitung für die Interessen des Musikerberufes. Hrsg. v. Reinh. Scharnke. Deutsches Musikerblatt, Berlin.

Musik-Magazin, Wiener. Monatsschrift f. Musik, Musikliteratur, Theater und Konzert. Edition Scala, Wien.

Parent, Hortense: Répertoire encyclopédique du pianiste. Appendice concernant les éditions classiques françaises actuellement publiées à Paris. Le Magasin musical, Paris.

Pfitzner, Hans: Was ist uns Weber? Zum 100. Todestag Webers. Filser & Co., Augsburg.

Reinach, Théodore: La musique grecque. Payot, Paris.

Ritte, Theodor: Mein Fingersportsystem auf autosuggestiv-gymnastischer Grundlage nach Klavierschulungs-Methode Energetos Ritte. Th. Ritte, Hugstetten i. Breisgau.

Schallkiste. Illustrierte Zeitschrift f. Hausmusik. Rothgießer & Diesing, Berlin.

Schenker, Heinrich: Das Meisterwerk in der Musik. Ein Jahrbuch. Drei Masken-Verlag, München.

Schmidl, Leopold: Geigentechnische Offenbarungen. Der Weg zur höchstgesteigerten Geigertätigkeit. Bosworth, Leipzig.

Schnerich, Alfred: Josef Haydn und seine Sendung. 2. wesentl. verm. u. verb. Aufl. Amalthea-Verlag, Wien.

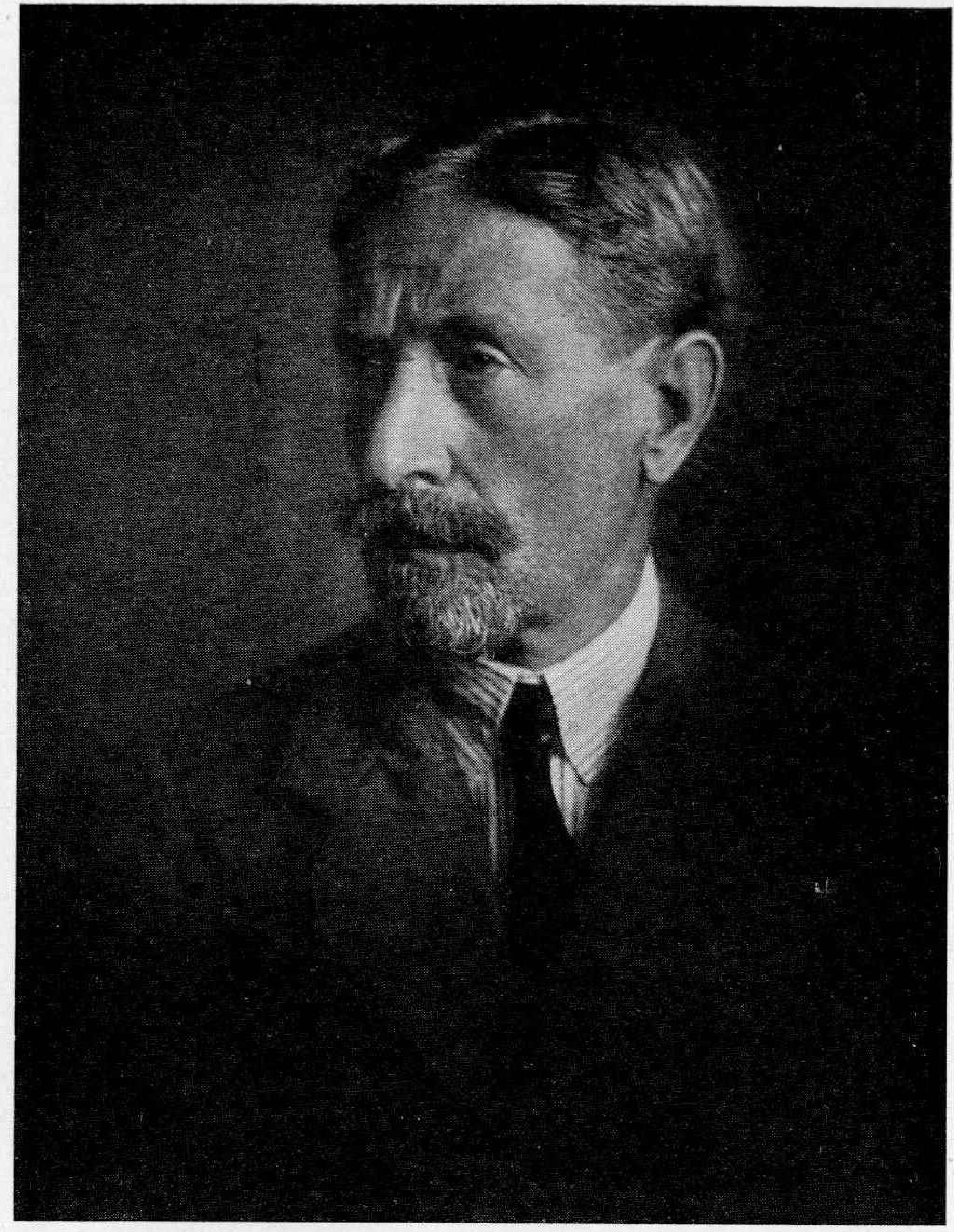
Unger, Max: Beethovens Handschrift. Beethoven-Haus, Bonn.

Verweyen, Joh. Maria: Wagner und Nietzsche. Strecker & Schröder, Stuttgart.

Waltershausen, Herm. Wolfg. v.: Musik. Dramaturgie. Erziehung. Gesammelte Aufsätze. Drei Masken Verlag, München.

Weber, Karl Maria v.: 77 bisher ungedruckte Briefe, hrsg. v. Leopold Hirschberg. Gadow & Sohn, Hildburghausen.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 9, Link-Straße 16
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.



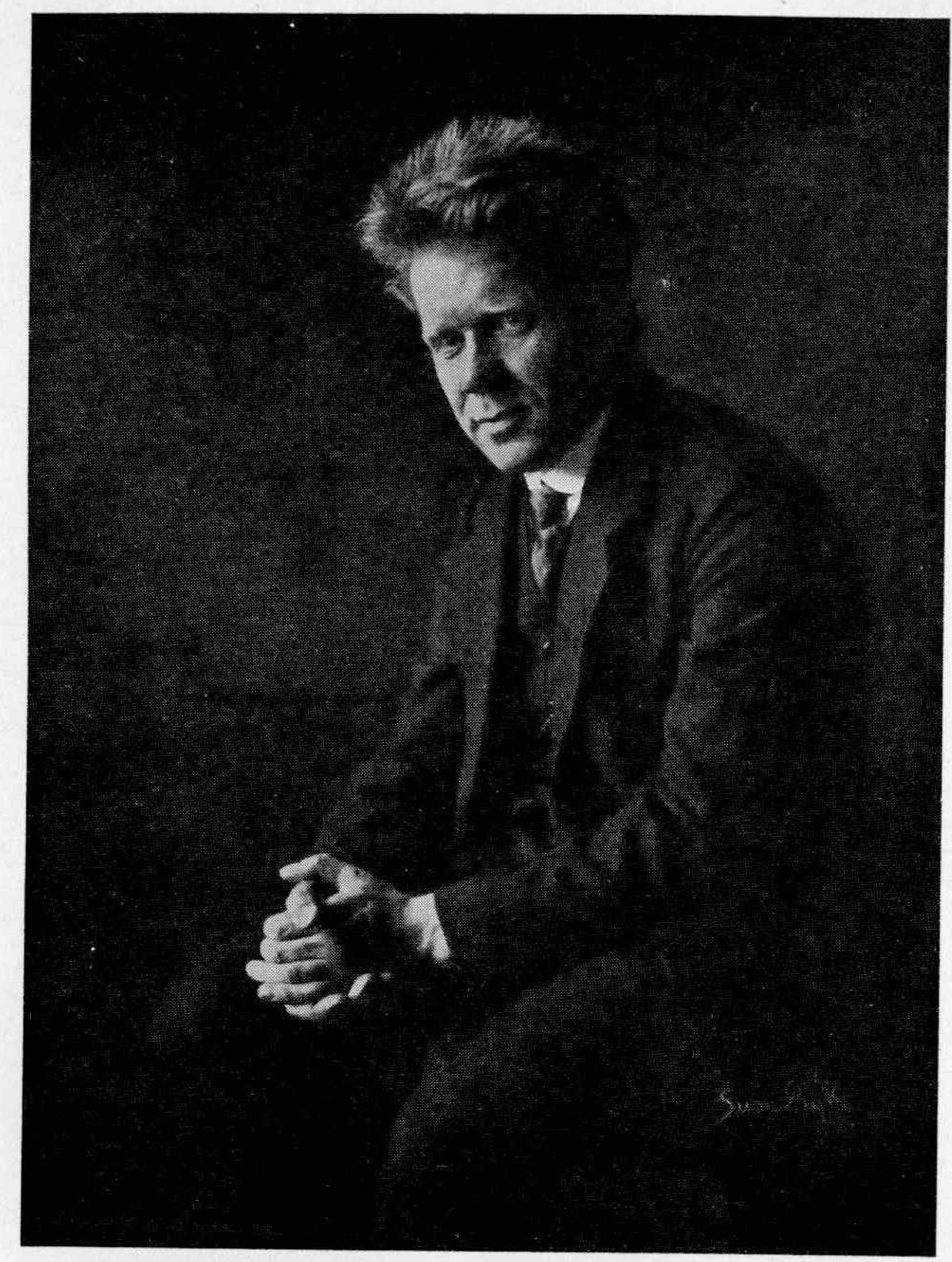
Suse Byk, Berlin, phot.

Paul Moos



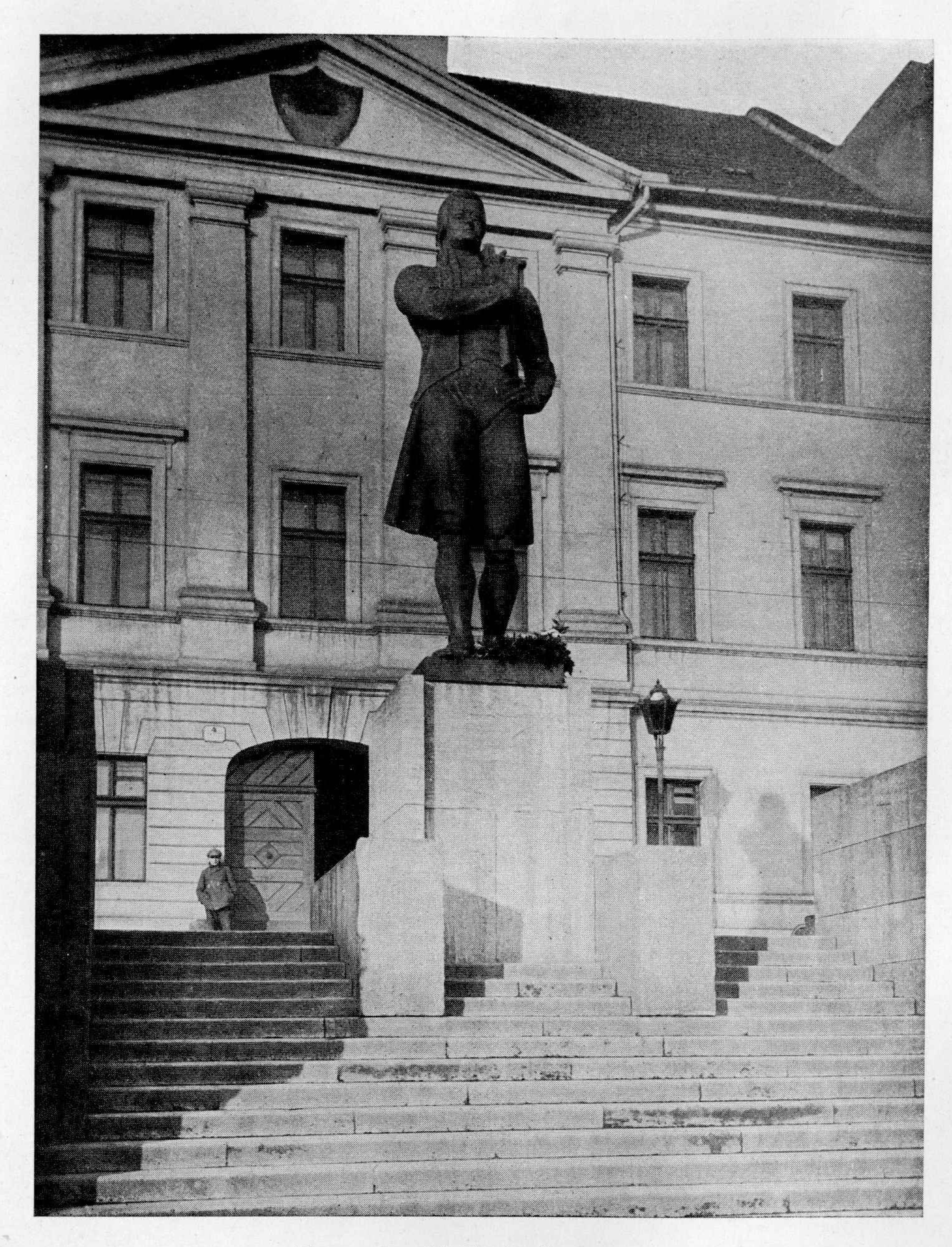
Letzer, Wien, phot.

Lotte Lehmann

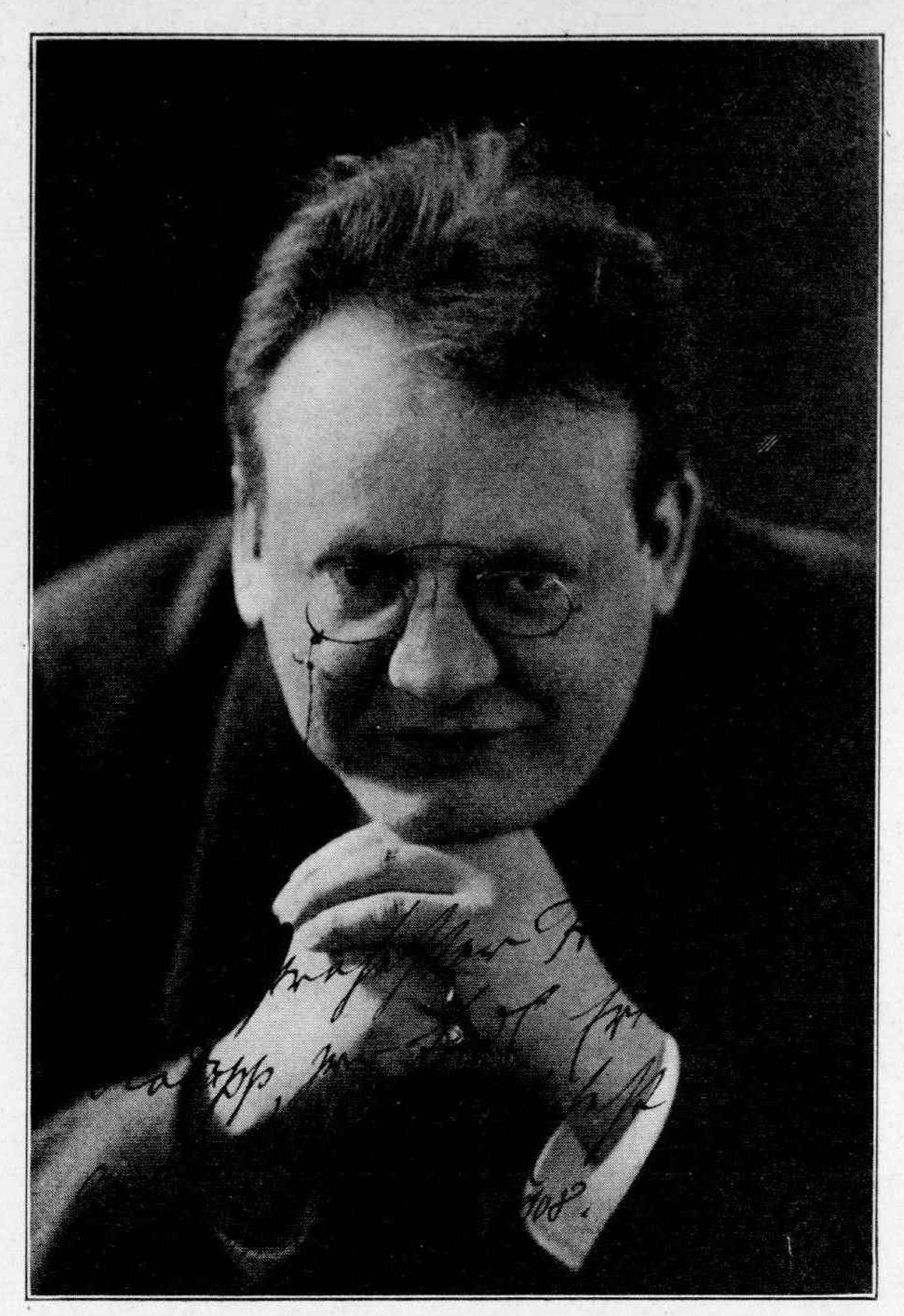


Suse Byk, Berlin, phot.

Edwin Fischer



Das neue Mozart-Standbild in Teplitz von Franz Metzner



Max Reger

Schneewinkl-Lehen bei Berchtesgaden, 30 July 1903.
Lieber Herr Daffner! Ihre „[illegible]" [illegible]
aber wenn ich so [illegible] Luft habe – ich mit Arbeiten
entsetzlich überhäuft; [illegible]!
betreffs Kirchentonarten: jedenfalls nachsehen den II. Band
der Geschichte des Orgelspiels von Ritter. Sie können
das Werk sicher in der Staatsbibliothek haben.
Freundl. Gruß
Ihr Max Reger

Postkarte von Max Reger an Hugo Daffner



Mozart: Les petits riens (als Ballett)

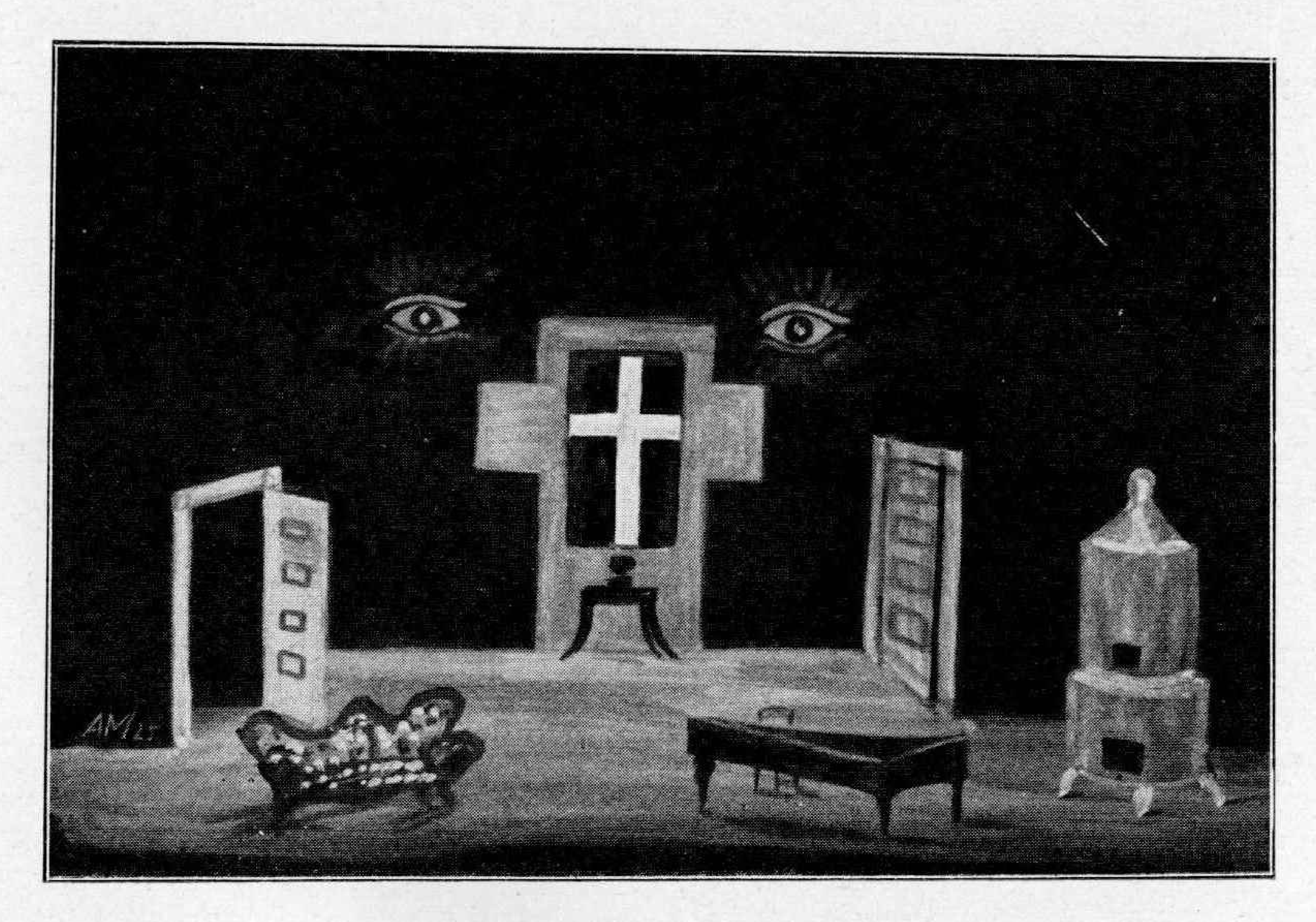


Johann Strauß: Karneval in Rom. — Zweites Bild: Platz in Rom

Bühnenbilder von Alfred Mahlau für das Breslauer Stadttheater

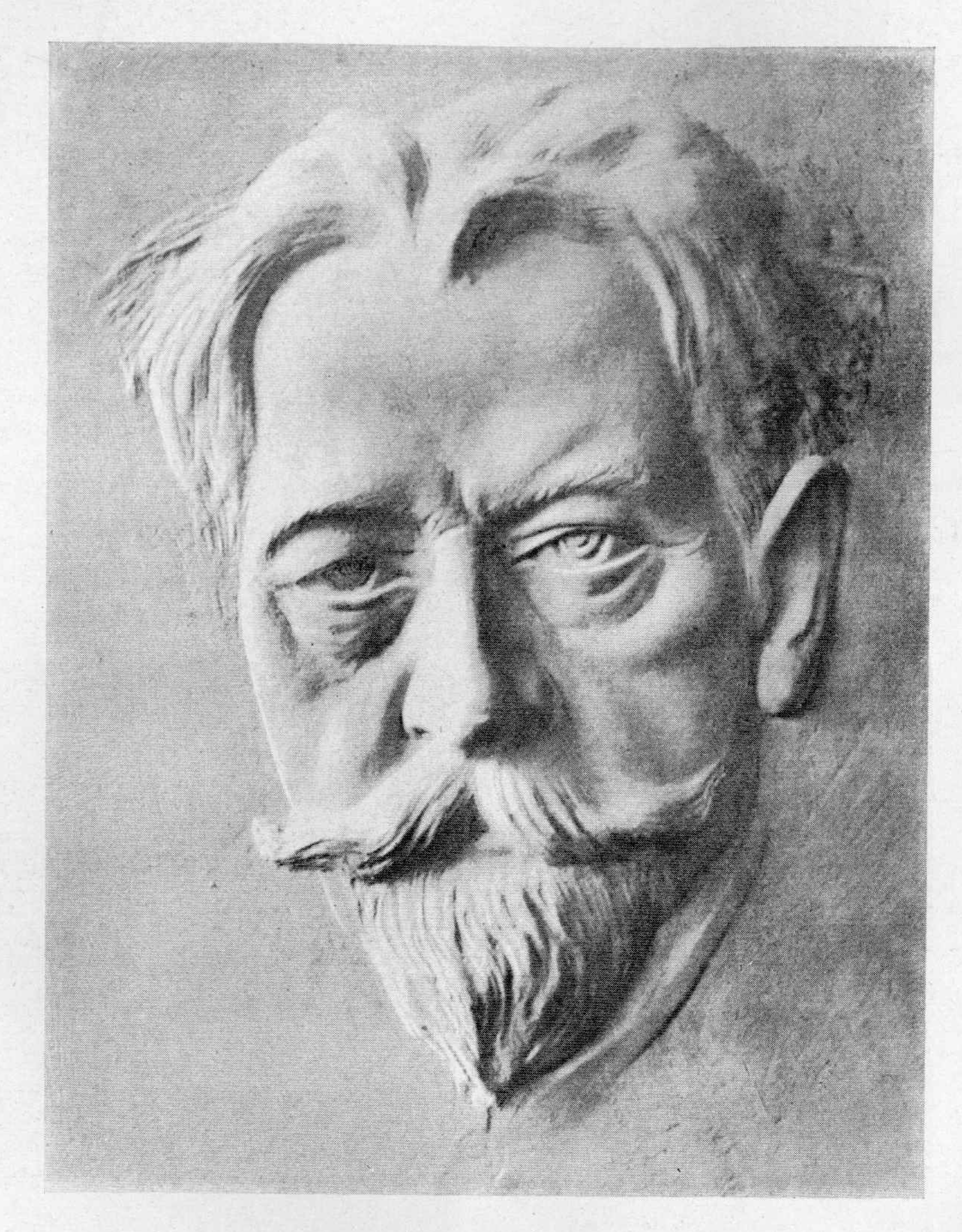


Clemens v. Franckenstein: Li Tai Pe

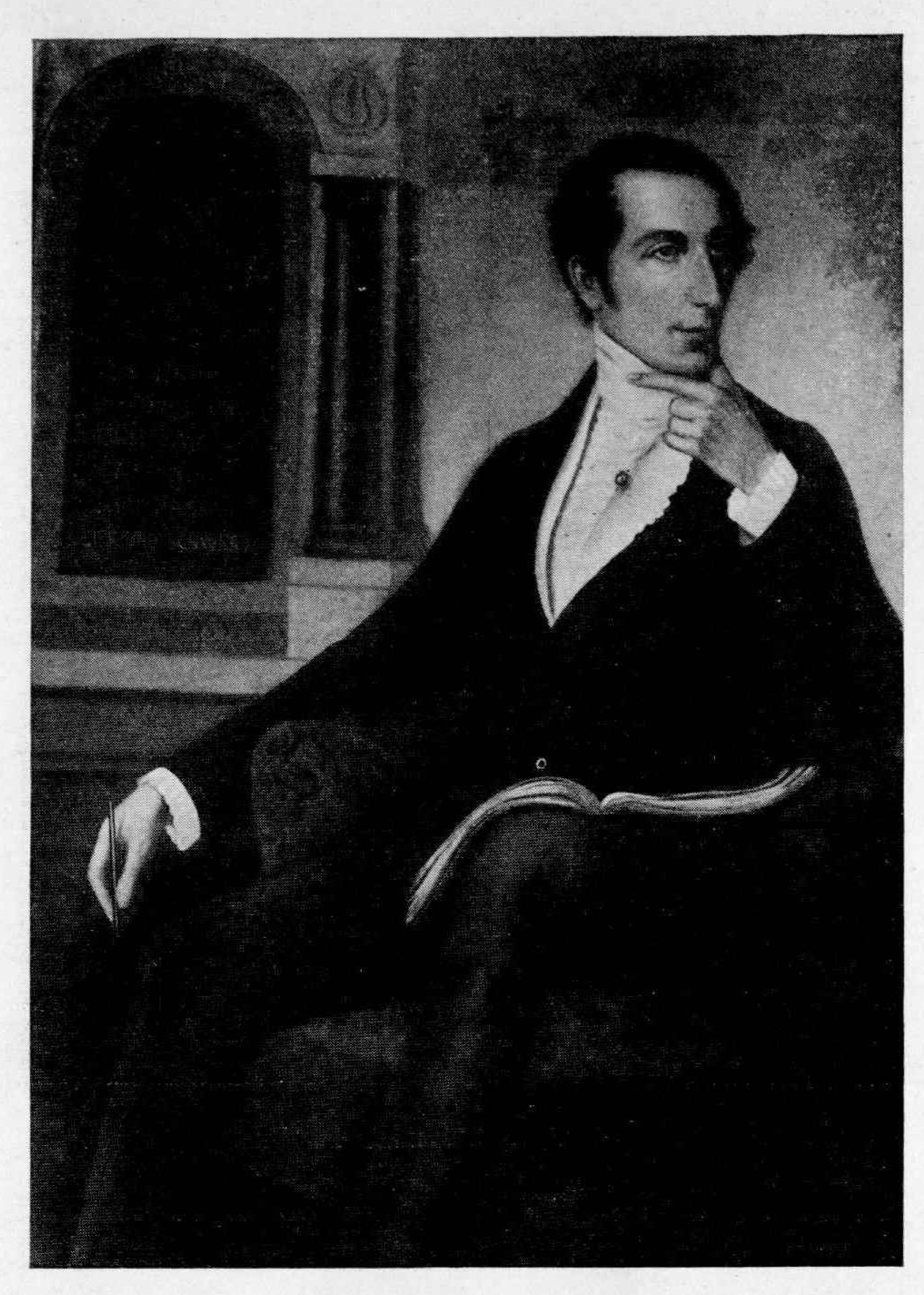


Offenbach: Hoffmanns Erzählungen
(Antonia-Akt)

Bühnenbilder von Alfred Mahlau für das Breslauer Stadttheater



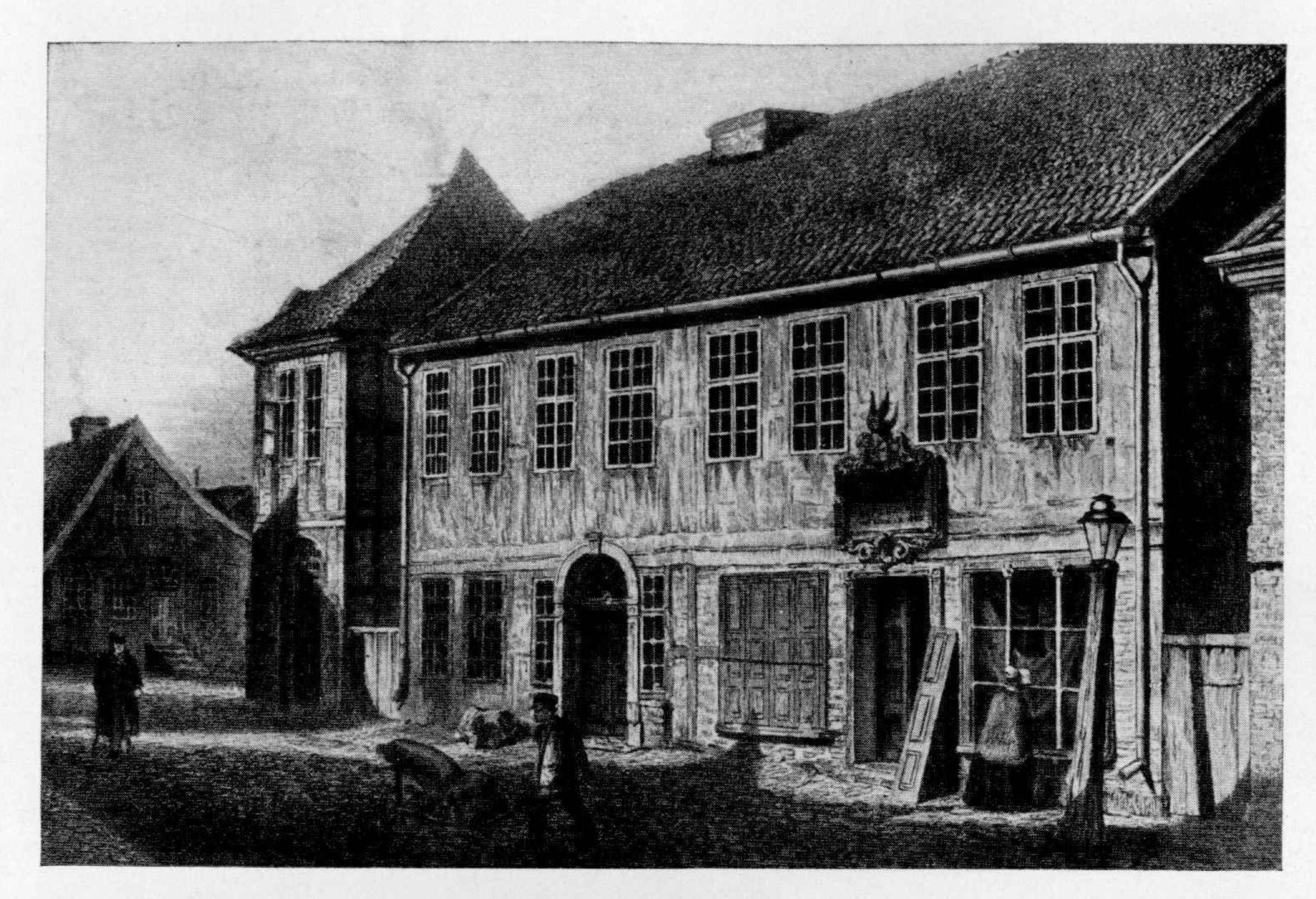
Arthur Nikisch
Reliefporträt von Edmund Schröder



Carl Maria v. Weber
nach dem Gemälde von Laddey im Voß-Haus zu Eutin



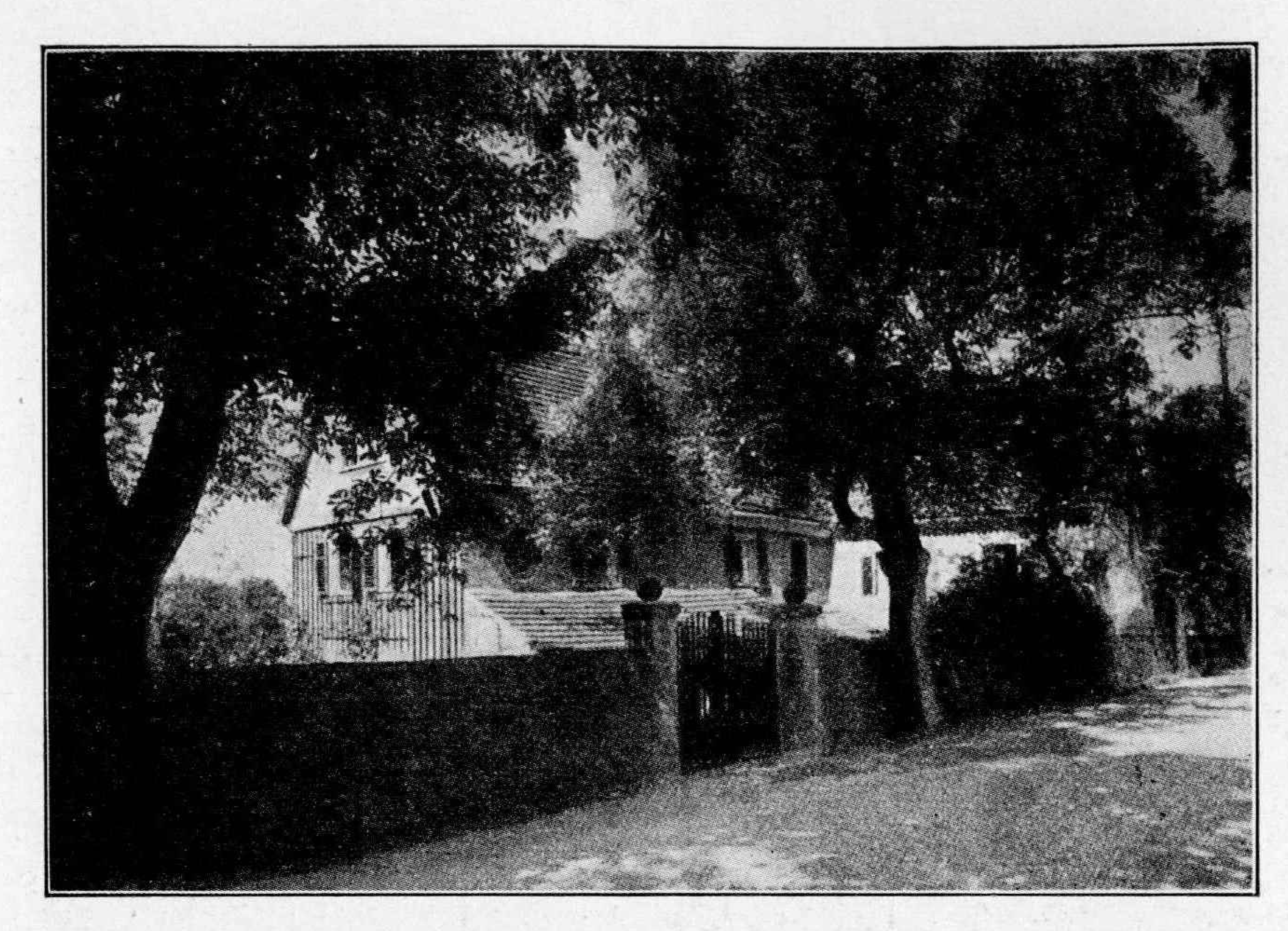
Das Weber-Denkmal im Weber-Hain seiner Geburtsstadt Eutin



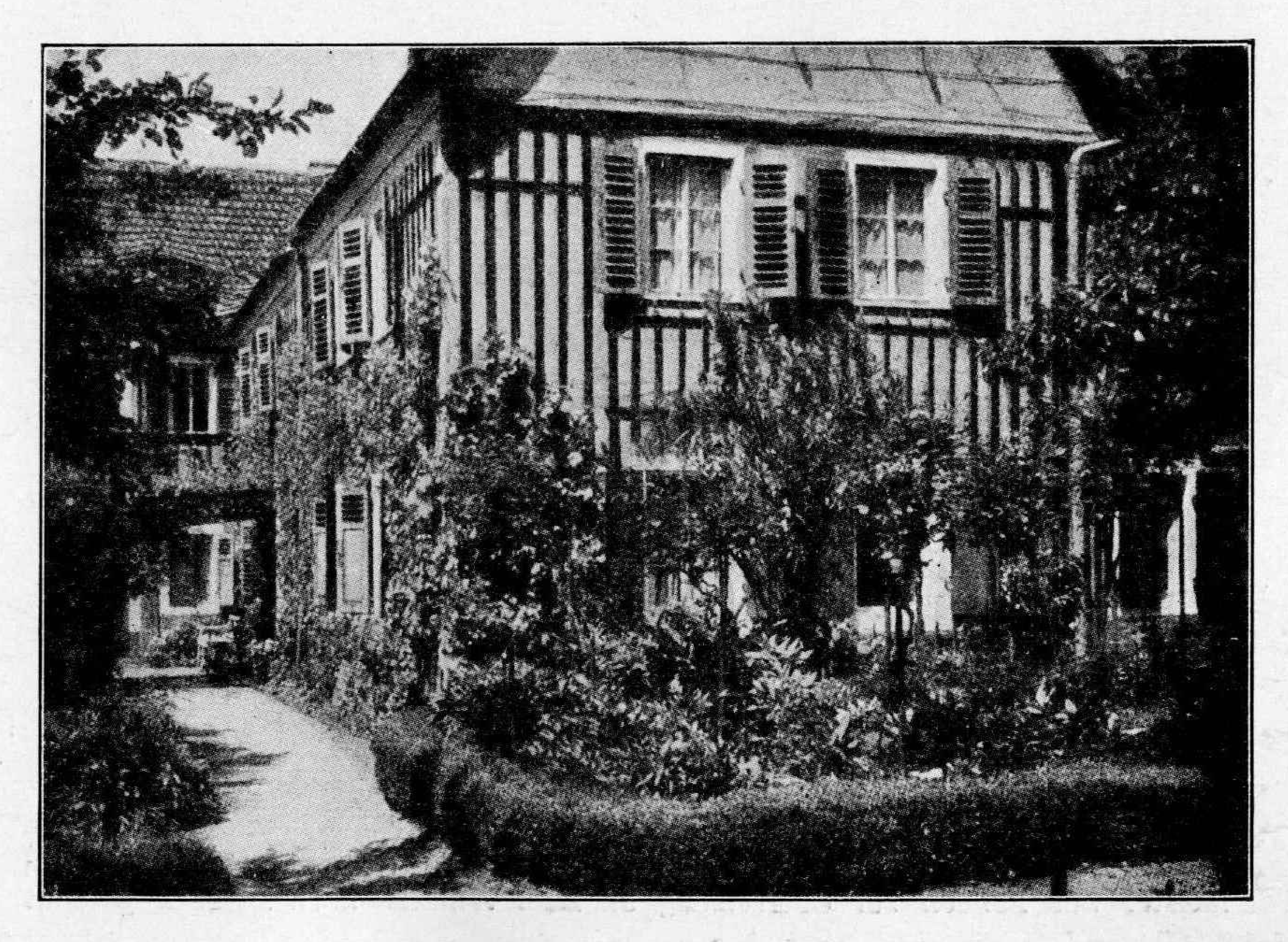
Webers Geburtshaus



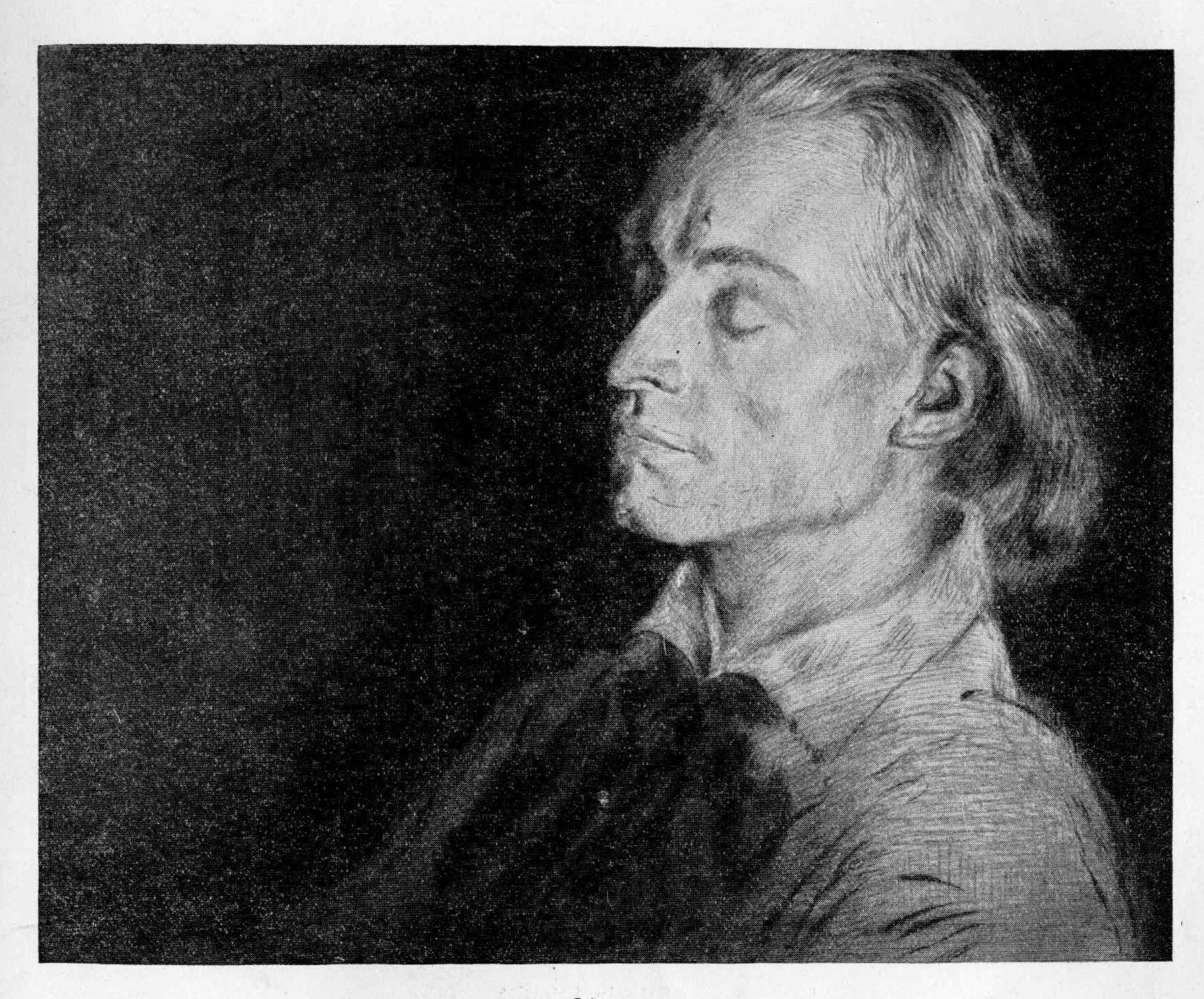
Die Weber-Nische im Schloßgarten am großen Eutiner See



Das Weber-Haus in Hosterwitz



Der Garten des Hosterwitzer Weber-Hauses
(die Geburtsstätte des Freischütz)



Liszt
nach einer Radierung von Max Coschell

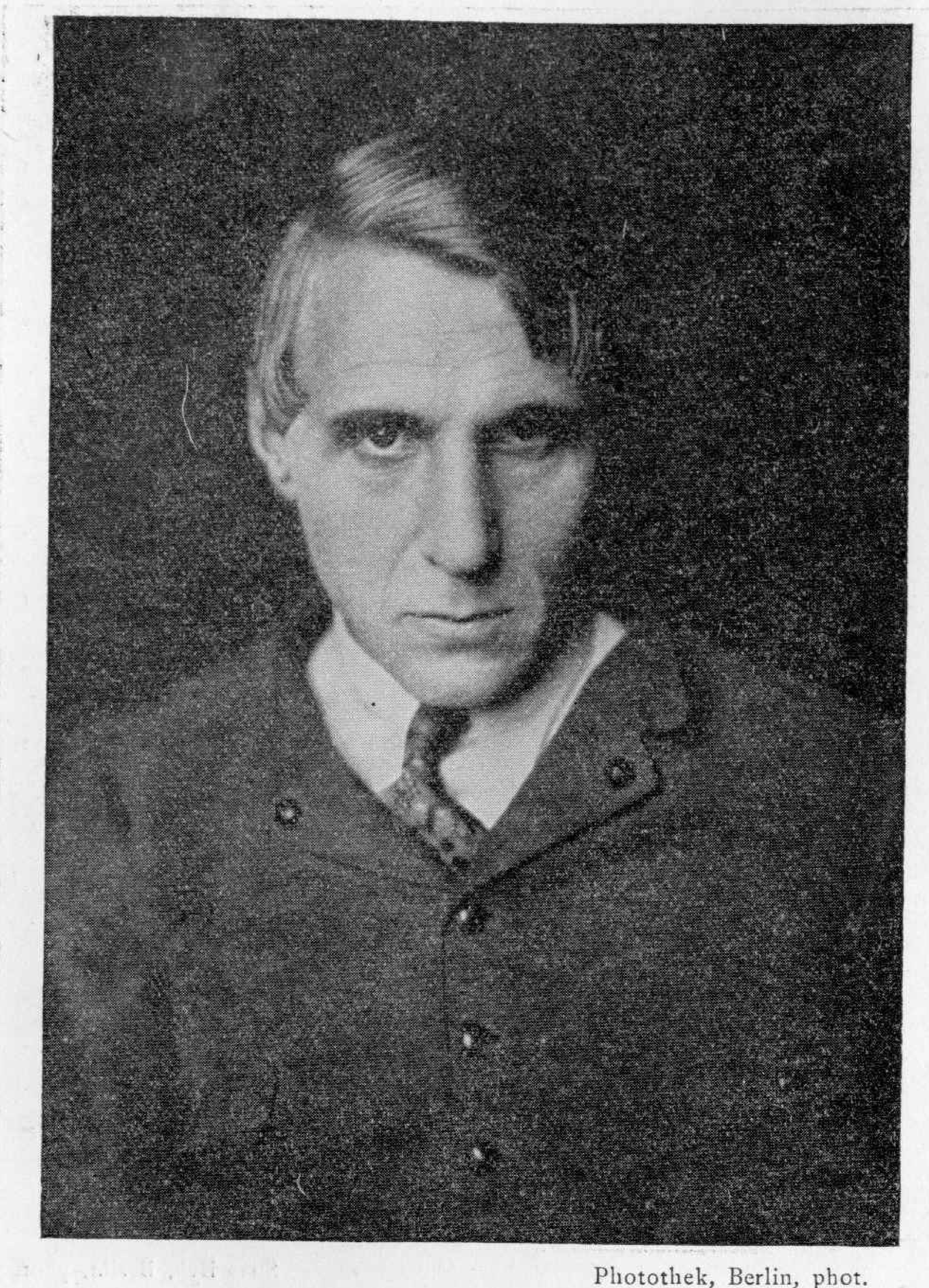


Saladin Schmitt



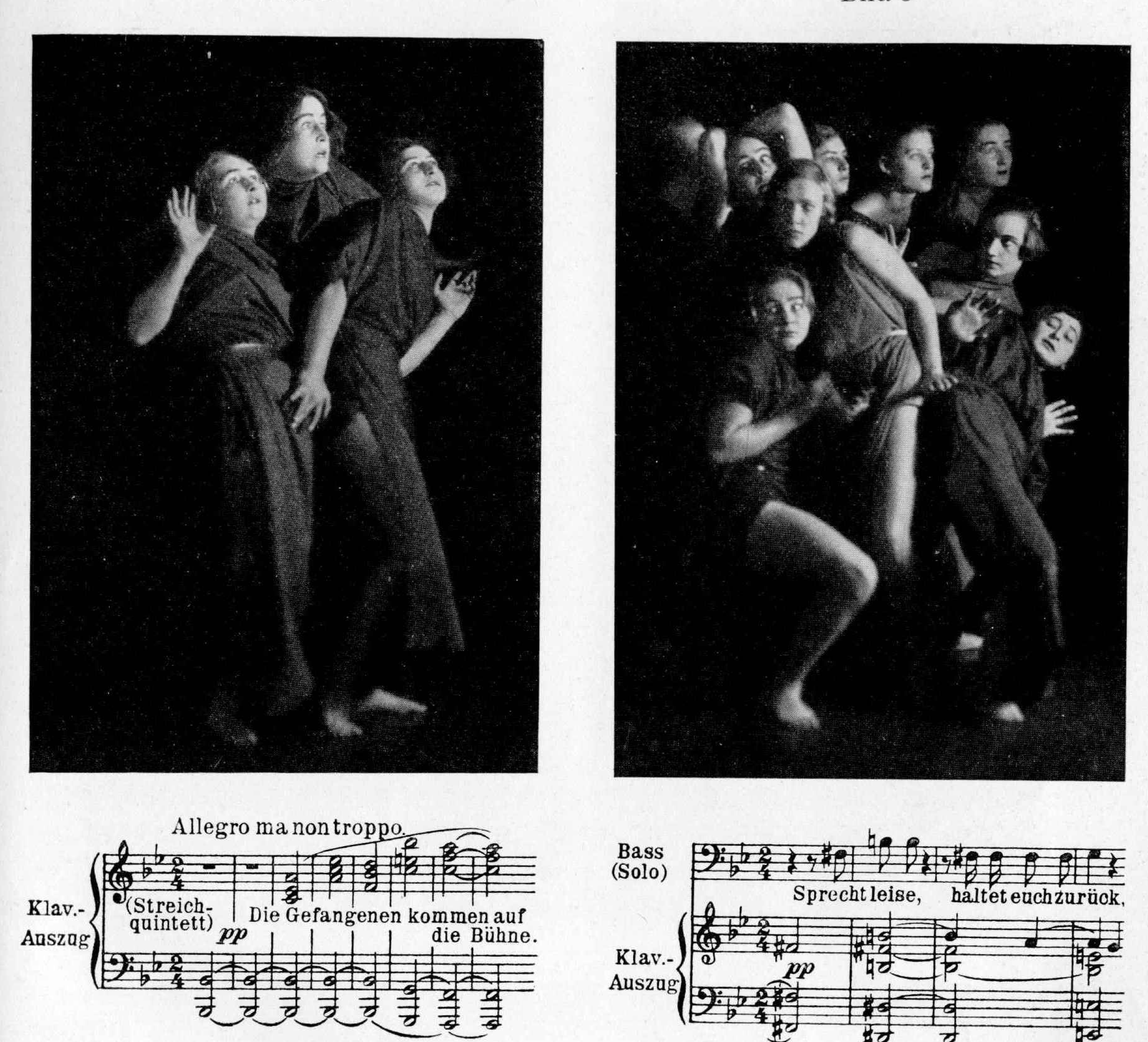
Suse Byk, Berlin, phot.

Adolf Busch



Phototek, Berlin, phot.

Max Terpis



Bewegungsstimmungen aus dem Gefangenenchor im Fidelio
Nach einem Regieplan von Friedrich Stichtenoth, ausgeführt von der Gymnastikschule Cassel, Leitung Hildegart Dunkel

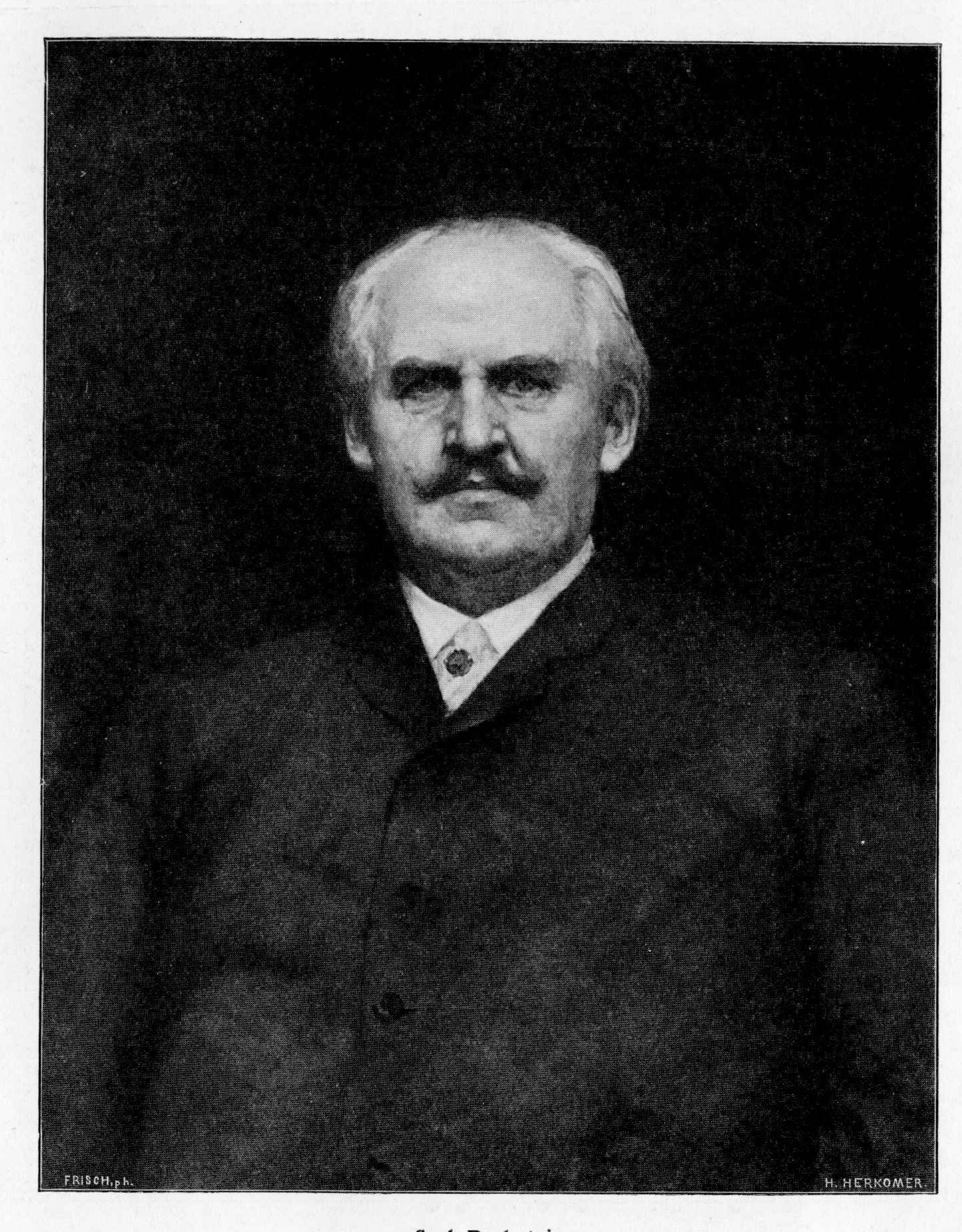
Aufnahmen der 4 Stellungen von Hans Bauschenek ‹Benade› Cassel

Bild 2



Bild 4

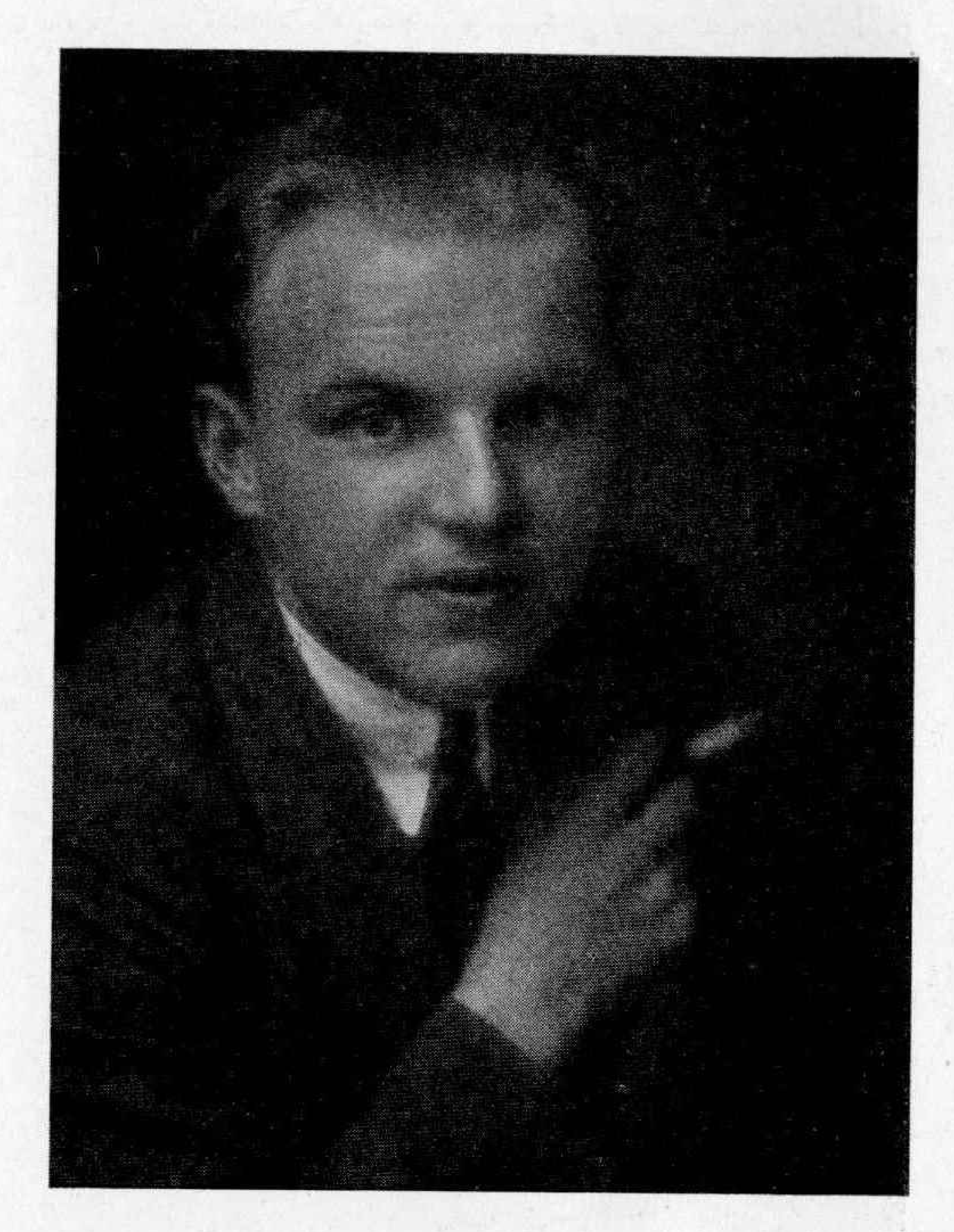

Tenor
p
Gefangenen-Chor
Schon sinkt die Nacht hernieder, aus der so bald kein Mor - gen bricht
Bass
p
Klav.-Auszug
Viol.
Hörner
Tromp.
Celli u. Bässe



Carl Bechstein
nach dem Gemälde von Hubert Herkomer



Paul Hindemith



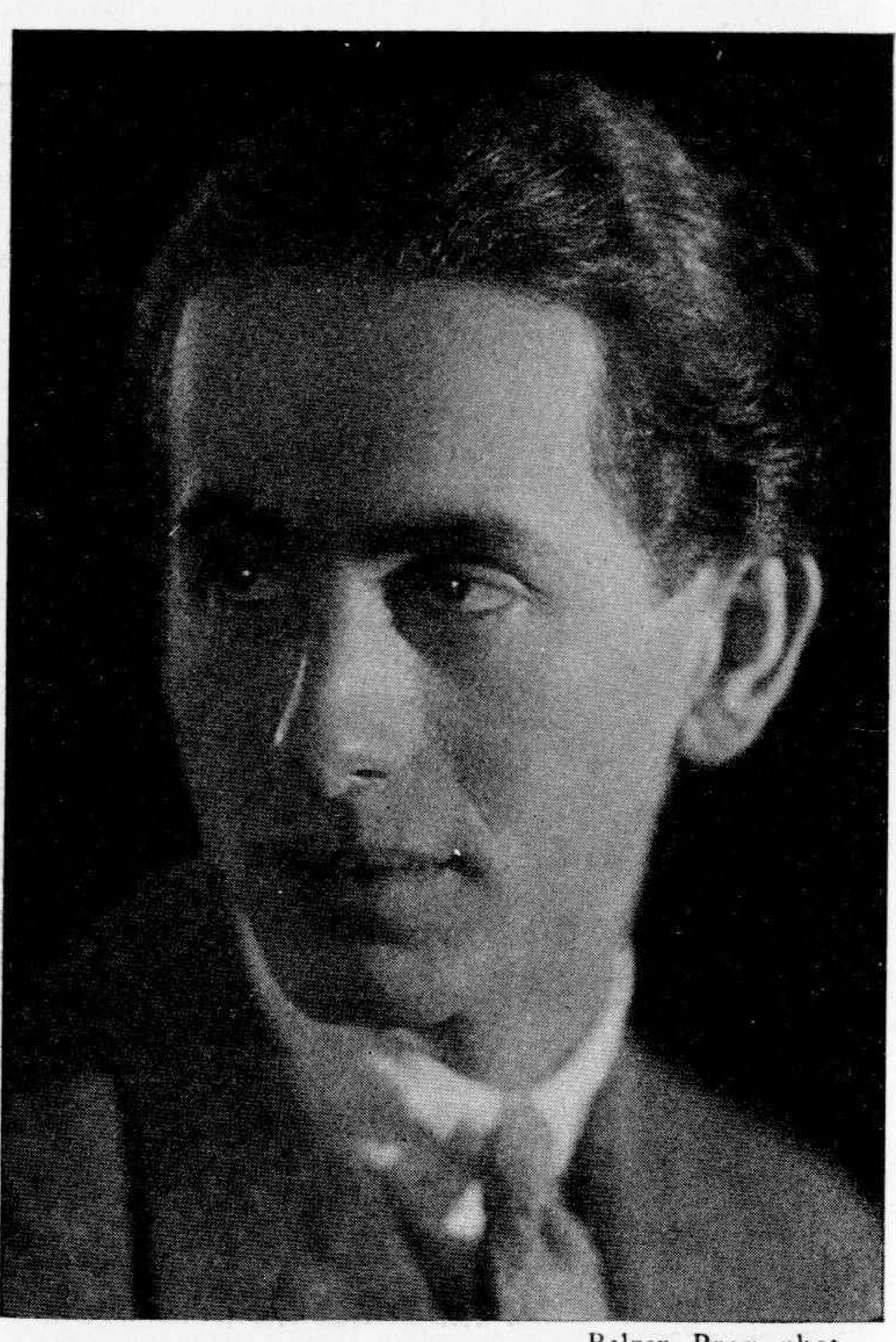
Ernst Křenek

Sechstes Kammermusikfest in Donaueschingen



Rad. von Hugo Stadelmann

Hugo Herrmann



Balzer, Prag, phot.

Hans Krasa

Sechstes Kammermusikfest in Donaueschingen



Gertrud Munkel, Berlin, phot.

Karol Rathaus



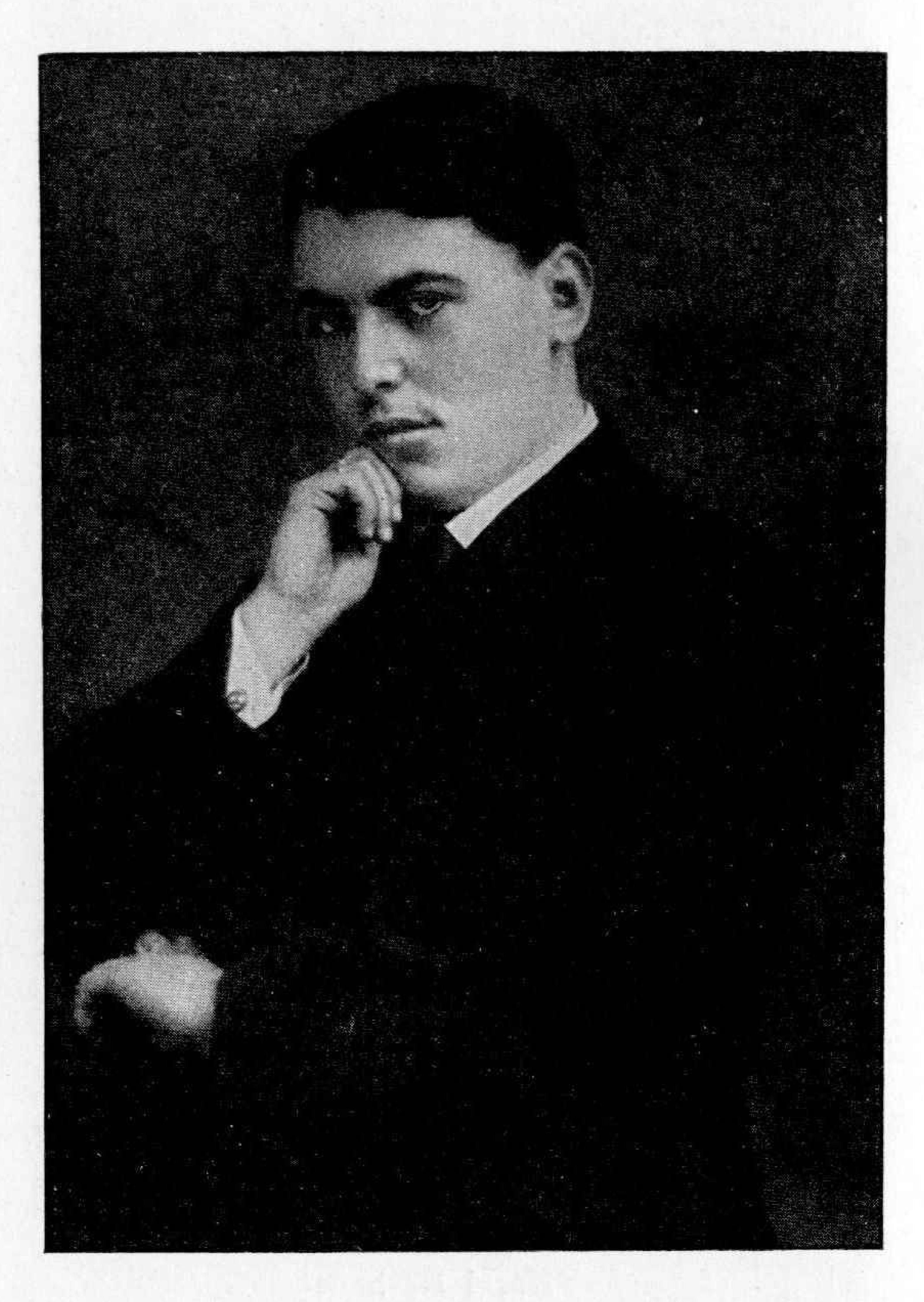
S. Frank, Berlin, phot.

Ernst Pepping

Sechstes Kammermusikfest in Donaueschingen



Josip Slavenski



Erwin Schulhoff

Sechstes Kammermusikfest in Donaueschingen